Neue Kämpfe

Paul Marsop


EX LIBRIS
SIR HENRY HEYMAN
PEDRO J. LEMOS



MARSOP / NEUE KÄMPFE



NEUE KÄMPFE

ZWEITE REIHE DER

STUDIENBLÄTTER EINES MUSIKERS

VON

PAUL MARSOP

Nullus est liber tam malus,
Ut non aliqua parte prosit.
PLINIUS D. J.

1·9·1·3
GEORG MÜLLER VERLAG MÜNCHEN

o ca

INHALT

VORWORT

Die vorliegende zweite Reihe der „Studienblätter eines Musikers“ steht mit der ersten, 1903 erschienenen, in enger Verbindung. Mit ihr ziehe ich von ungefähr die Summe dessen, was ich während der letzten zehn Jahre in theoretischem und praktischem Bemühen auf dem Gebiet einer der fortschreitenden Entwicklung zugewendeten Musik*ästhetik* zu leisten versuchte. Von der ursprünglichen Formung und Ausgestaltung der einzelnen Arbeiten wurde wenig übernommen. Um dem Buche einen einheitlichen Charakter zu wahren und zwischen den einzelnen Kapiteln eine Art thematischer Verkettung herstellen zu können, habe ich Anregungen, wie ich sie während des gedachten Zeitraums im musik*sozialen* Bereich zu geben mir angelegen sein liess, nur gestreift: ich behalte mir vor, darüber späterhin zusammenfassende Ausführungen zu bringen.

„Studienblätter“ sind es abermals, die ich dem Leser vorlege. Will sagen: Essays, die die behandelten Stoffkreise keineswegs ausschöpfen sollten. Mein Bestreben ging vielmehr dahin, ein wenig dem bildenden Künstler nachzueifern, dem Maler von einigem Temperament, der es nicht auf das bis in's Letzte säuberlich

ausgestrichelte Gemälde absieht, doch zu sehr auf ein reinliches Gewissen hält, um sich mit hingewischten Skizzen zu begnügen. Der vielmehr eine besondere Freude daran hat, ein eigenartig gewachsenes, farbiges Stück Natur, einen Menschen mit sprechenden Zügen bis zur Selbstvergessenheit zu beobachten und das Individuelle, Bedeutende der Erscheinung mit der Liebe, deren er nur immer fähig ist, mit dem Können, über das er just verfügt, möglichst getreu nachzuschildern. Hier in scharfem, gleichsam verdichtenden Konturieren, dort in feinerem Abtönen der Licht- und Schattenwirkungen. Wie es da und dort die Sonderart des in Angriff genommenen Problems zu bedingen schien, und wie ich mich in seine Stimmungsphäre einzuleben vermochte. Zum Anderen lockte es, eine faszinierende Persönlichkeit wie Richard Strauss unter mannigfach sich verändernden Beleuchtungen aufzunehmen. Ich weiss wohl, dass — vom Fragwürdigen alles „Schreibens über Musik" abgesehen — sich einem solchen Phänomen überraschender Entwicklungsvorgänge mit der Feder am wenigsten beikommen lässt. Nur reizt es, sich dem unerreichbaren Ziel doch um einige Spannen zu nähern.

Unterschiedentliche Leute, die mir mit zurückhaltendem Wohlwollen gegenüberstehen, — zu Freunden, die ja selten Zeit haben, genauer zu lesen, brauche ich mich hier nicht auszusprechen — allerhand respektable Widersacher also werden finden, dass in der zweiten Reihe der „Studienblätter" die Darstellung „weniger abgeklärt" wäre als in der ersten. Sie werden Recht

haben. Einmal, weil es mir Vergnügen bereitete, eine gewisse impressionistisch-psychologische Technik, die sich in unserer Zeit auf den Feldern der Dichtung, der Musik, der Malerei und der Plastik ausbildete, auch auf dem der charakterisierenden Aesthetik auszuproben. Sodann, weil das, was ich jetzt biete, zum guten Teil aus Kämpfen geboren ist, die sich heftiger, heisser anliessen als die von meinen Gesinnungsgenossen und mir in früheren Jahren durchgefochtenen. Immer deutlicher zeigt es sich, dass die der Gesundung und Reform unserer Theater- und Musikverhältnisse entgegenstehenden Haupthemmnisse in der auf skrupellose geschäftliche Ausbeutung gerichteten Tätigkeit eines übermächtig gewordenen Agentenwesens zu sehen sind. Wenn man so manches Jahr genötigt war, im Verfechten idealer Interessen jenen Kunstverderbern und ihren feilen journalistischen Helfershelfern den Boden Zoll für Zoll streitig zu machen, wenn bei solchen Kämpfen von gegnerischer Seite mit den Waffen offenkundiger Verleumdung und frivoler Ehrverdächtigung gefochten wurde, dann gewöhnt man sich daran, zu schärferen Hieben auszuholen. Möge man es mir deshalb nachsehen, dass ab und zu in die ruhige Erörterung ein rauheres Wort hineinschneit. Und möge man es nicht missdeuten, dass ich, wie in den Ausführungen über „Deutsches Bühnenhaus und Reformszene", meinen eigenen bescheidenen Anteil an gewonnenen Ergebnissen als solchen kennzeichne. Ich fühle mich nicht so arm, um nicht einem geistig Notleidenden gern ein paar Gedanken zu schenken. Doch den

Beutegelüsten unbekümmert zugreifender literarischer Glücksritter gegenüber sieht man sich gezwungen, die Grenzen seines Eigentums etwas genauer abzustecken.

Schliesslich noch ein Wort zu denen, die sich darüber entsetzen, dass ich allmählich „gar so weit nach links gegangen sei". Gewiss: was im vorliegenden Bande über Franz Liszt und Richard Strauss zu finden ist, deckt sich nicht mehr mit dem, was ich früher in der Studie „Vom Geistreichen in der Musik" und anderwärts sagte. Ich freue mich dessen. Sich entwickeln heisst: sich widersprechen. Ist Einer allerdings erst einmal fossil geworden, dann kann er sich nicht mehr in den Gelenken zurechtrücken. Meinesteils hoffe ich, trotz meiner stark vorgeschrittenen Semester, noch auf ein weiteres, reichliches und gedeihliches Umlernen. Und hoffe auch darauf, dass die, denen ich mit meiner zum Fortschreiten anstachelnden Arbeit nun schon seit einigen Dezennien die Bequemlichkeits- und Vetterschaftspolitik verleide, sich mit dem Abfassen des ehrenvollen Nachrufs, den sie mir nach meinem Ableben erleichterten Herzens zu spenden gedenken, noch eine Weile zu gedulden haben werden.

Rom, im November 1912.

Der Verfasser.



FRANZ LISZT

Franz Liszt: der grösste Aphorismus in der Tonkunst. So gross, dass man aus ihm heraus schwerwiegende neue Kapitel in der Musikgeschichte geschrieben hat und schreiben wird. Der Aphorismus eines unendlich Reichen — eines mit der Gabe des Seherischen begnadeten Poeten, der Euch sagt: „Ihr glaubt das Weltmeer und was es umschliesst, zu kennen. Blicket dorthin: ich weise Euch Länder, gewaltige Königreiche, von denen Euch zuvor noch keine Botschaft kündete."

* * *

Wagner, Berlioz und Liszt haben das Neuland der modernen Musik erschlossen. Am Ruhm Wagners rüttelt heute Niemand mehr. Aus dem spielerischen Treiben und Suchen der französischen Tonkunst hat sich die einsam ragende Grösse des Berlioz mit den Jahren immer bedeutungsvoller herausgehoben. Nur die Gloriole Liszts ist nach wie vor von mancherlei Fragezeichen umgeben. Er wird noch mit Pathos gelobt, noch mit Entrüstung getadelt, gleich als ob er erst vor Kurzem in unserer Mitte erschienen wäre. Die

Aufführungen seiner Hauptwerke häufen sich. Dennoch blieb das Verhältnis der Meisten zu ihm ungefähr das zu einem bei jungen Jahren in die Fremde gezogenen Verwandten, den man gern und ausgiebig beerbte, aber halb vergass oder nie so recht kannte.

* *
*

Je formkräftiger der Künstler, um so schlechter lässt sich über ihn reden. Könnte nicht Lessing in jeder Zeile erstaunlich Herrliches über sich selbst sagen, so wären seine Paraphrasen der griechischen Plastik ungeniessbar. Ueber keinen Tonmeister haben gescheite Leute so viele Dummheiten zu Papier gebracht als über Mozart. Hingegen liessen sich Beethoven, dem Weltschöpferischen, hundert rätseldeutende Biographien zueignen, von denen jede doch etwas mehr Wert besässe als das Papier, worauf sie gedruckt wäre. Liszt vollends entschuldigt das Vorhandensein der Musikkritik — ich meine nicht der destruktiven, die in den Zuchthauswinkel gehört, wo man alle böswilligen Brandleger mit Eisenringen an die Mauer schliessen sollte, sondern der konstruktiven, die verbindet und, um zu verbinden, ober- und unterirdische Zusammenhänge aufdeckt.

* *
*

Dilettanten, also Kritiker, haben sich von jeher mit der Weisheit gebrüstet, dass seit dem Aufkommen der Zukunftsmusik die Tonkunst von der Malerei

überflutet worden sei. Dagegen merkten die künstlerisch Empfindenden allmählich, dass der Geist der gross gestaltenden Plastik, der mit Goethe in die deutsche Dichtung einzog und mit ihm dort leider wieder verschwand, sich in der Musik um so kräftiger regte, je weiter die Genien Liszt und Wagner ihre Fittiche ausbreiteten. Nur in Bachs, Mozarts, Beethovens, Wagners Partituren treten Gebilde von solch' herrlicher plastischer Formung vor uns hin wie am Eingang von Liszts „Prometheus" oder „Dante". Dass Liszt der lange Entwicklungsatem der Bachischen und Beethovenischen Inspiration abgeht, ist wieder ein Kapitel für sich. Dafür bleibt er der unerreichte Meister des poetisch-musikalischen Auftaktes.

* *
*

Liszt hielt Lamartine und Viktor Hugo für Poeten. Er war ihnen dankbar, weil sie sich ganz gut als Stimmgabeln verwenden liessen. Natürlich ist eine Stimmgabel keine Leier.

* *
*

Die Faust-Symphonie enthält mehr Musik als die Dante-Symphonie. Dennoch ist sie das schwächere Kunstwerk. Liszt war, wie Dante, ein „fahrender Scholast", ein wundersamer Verklärer mittelalterlicher Romantik. Also in gewissem Sinne ein Abschliessender. Um Faustische Fäden fortzuspinnen, muss man von einer langen Reihe deutscher Ahnen abstammen,

muss man der Zukunftsreligion, nicht nur der Zukunftsarbeit entgegendrängen.

* * *

Es gab Zeiten, in denen auch feinohrige Leute den Programmusiker Liszt missverstanden. Das war kaum ihre Schuld, noch weniger die Liszts, sondern vorwiegend die der Kapellmeister, deren ästhetische Bildung über Lesen, Schreiben und das kleine Einmaleins nicht recht hinausging.

* * *

Liszt und Bruckner — die beiden grossen Frommen des neunzehnten Jahrhunderts. Beide verehrungswürdig in jubelndem, in schmerzvoll beseligendem Gottesglauben. Bei Bruckner dringt strahlendes Sonnengold durch wundersam gemalte Fenster; Liszts Kirche ist von hunderttausend Kerzen erleuchtet.

* * *

Die Lyrik Liszts. Ohne Worte: geistreich gewordener Bellini. (Vergleiche Richard Wagner: verachtet mir die „Norma“ nicht!) Mit Worten: Prologe zum Schaffen Hugo Wolfs.

* * *

Ein Tonkünstlerfest in Magdeburg war zu Ende gegangen, viel Wasser in die Elbe geflossen. Die Musikanten zogen ab; nur ein paar Menschen blieben übrig. Vor denen spielte Liszt Chopin, in einem

dumpfen, schier ärmlichen Gasthofzimmer. Wir vergassen den Anlass, der uns vereinigt hatte, wir vergassen die soignierten Träume des Polen, wir vergassen das Klavier. Wir hörten nur noch die *Musik*. Das war das Dämonion Franz Liszts. Das ideale Ineinanderweben von Wille und Vorstellung.

* * *

Es war mit Liszt am Klavier ähnlich wie mit Anton Bruckner an der Orgel: Beide wuchsen dort in Weihemomenten über die höchsten Höhen hinaus, zu denen sie sich in den durch Notenzeichen den Nachgeborenen überlieferten Symphonien und symphonischen Dichtungen aufschwangen. Den reissendsten Gebirgsstrom kann man eindämmen, nicht die am Abhang des Vulkans zu Tal fliessende Lava. Hier und dort — wie im „Inferno“ des Dantewerkes — spüren wir die Stellen, wo einmal verzehrende Glutmassen hervorbrachen.

* * *

Ueberall, wo moderner Geist in der Musik rege ist, schwingen Lisztische Saiten mit.

* * *

Nicht sowohl briefliche, von Augenblicksstimmungen beeinflusste Bekenntnisse, als vielmehr die Werke Liszts und ihre Entstehungsjahre belehren uns darüber, wieviel Wagner auch dem schöpferischen Künstler Liszt schuldete, wie er — von der fast wörtlichen

Uebernahme sprechender Themen abgesehen — seine eigenartig charakterisierende Ausdrucks-Romantik in sich einsog, wie er in der poetisch-musikalischen Darstellung des Aufschwebens zu höheren Sphären, im Ausmalen des Verklärungszaubers, im Hinübergleiten zum Reich überirdischer Seligkeiten Lisztische Vorbilder ins Grossgeniale steigerte.

* *
*

Hätte Liszt auch niemals eine Note geschrieben, so würde ihm schon sein hingebungsvolles Wirken für Richard Wagner einen Ehrenplatz in der Musikgeschichte gesichert haben. Man kennt Stümper, Virtuosen und Künstler des Schenkens. Doch Liszt übertraf auch die Letzteren. Er spendete wie die Natur, deren Freigebigkeit uns nie beschämt. War Wagner dankbar, wenigstens diesem Einen, Einzigen gegenüber dankbar? Gar Manches hat er über ihn und seine Tondichtungen geschrieben: kalte Lobsprüche in schönen, blinkenden Worten und dann wieder mit Herzblut getränkte Sätze — vielleicht das Wundersamste, Tiefgründigste, das je ein Meister über eine ihm verwandte Schöpfernatur aussagte. Noch eine Frage, die mir weder Hans von Bülow noch sonst Jemand zu beantworten imstande war: weshalb legte Wagner nie eine Partitur Liszts auf sein Dirigentenpult? Er war doch ein Gewaltiger der Stabführung; er stand doch nicht selten an der Spitze vortrefflicher Orchester. Und er wusste, dass die Propaganda des beredtesten Wortes

die stumpfe Welt nicht in langen Jahren so weit bringt wie die der Tat in einer glücklichen Stunde.

* *
*

Je ernster wir einen Musiker mit seinem Stoffe ringen sehen, um so höher stellen wir seine moralische Persönlichkeit. Gäben die männlich feste Energie des Wollens und das mit täglich betätigtem eisernen Wollen erreichte Können den Ausschlag, so wäre Johannes Brahms ein zweiter Beethoven. Kein noch so starkes Wollen aber erzeugt Genie. In der Kunst hat man allein dem Genie zuzusprechen, der bedeutende neue, vor seinem Auftreten noch unbekannte Werte in sie hineinträgt. Es wäre abgeschmackt, die Gesamterscheinungen eines Brahms und eines Liszt stückweise vergleichend abzutasten. Aber einem, der Ohren hat, zu hören, hilft nichts über die Kardinalerkenntnis hinweg, dass die Brahmsische Thematik sich fast durchweg aus abgeleitetem Beethoven, abgeleitetem Schumann und abgeleitetem Mendelssohn zusammenschliesst, während bei Liszt im Grossen die wahrhaftige, unanfechtbare, rein und scharf ausgeprägte Eingebung redet, und selbst im Kleinen unter mancherlei Abgegriffenem, Vernutzten uns doch oft der originale Gedankenblitz entgegenzuckt. Im Wesentlichen: Brahms befestigte überkommenen Besitz; Liszt bereicherte die Kunst.

* *
*

Man hat es schwer, Klassiker zu werden, wenn Einem zu viel einfällt.

* * *

Vergessen wir keinen Tag daran, dass Liszt ein ansehnlich Teil seiner besten Kraft an die Bühne wandte, dass er vor der durch die grössten Genien gesegneten Weimarer Szene seine Mission als Wagender, Stürmender, Siegender glorreich erfüllte.

* * *

Bleiben wir auch stets in Dankbarkeit dessen eingedenk, dass der vom Glück verwöhnte, von Europa umschmeichelte Meister sich in der Erfüllung sozialer Pflichten vorbildlich erwies, dass er als der Erste unter den grossen Tonkünstlern mit zündendem Wort und zur Nacheiferung anspornender Tat für die Hebung der materiellen und gesellschaftlichen Stellung der Musiker eintrat.

* * *

Als Kampfnatur von hohen Graden hat Liszt kleinere Kampfnaturen in Hülle und Fülle erzeugt. Die hieben nicht selten daneben. Kein Schade — man hätte sie ruhig austoben lassen sollen! Es war das grosse Glück der deutschen Dichtung, dass die patentiert Vorgestrigen, die Bewahrer des „ewig Schönen", in der Sturm- und Drangepoche der Literatur noch keinen weitverzweigten Zeitungsapparat zur Verfügung hatten. Man soll der Natur ihre gesetzmässigen

Revolutionsperioden nicht zu verschneiden suchen! Aengstliche Heulmeier, verärgerte Impotente, Künstler, die sich bei sacht eintrocknender Fantasie zu Schulmeistern wandelten, krächzen seit Jahr und Tag das misstönende Lied von der Konfusion in der modernen Musik, vom drohenden Untergang des Kosmos. Dies blöde Geschrei richtet erheblich mehr Unheil an als die Tollheiten der Heisssporne. So wie es für unser jung aufstrebendes Drama zum Unsegen war, dass männiglich gleich zum Rückzug blies, als Gerhart Hauptmann einmal in die Mistgrube gefallen war. So wie die Früchte des von unseren „Sezessionen" unternommenen Befreiungswerkes zum Teil wieder verloren gingen, als man dem keck und frech, aber in gesunder Blutaufwallung vorstürmenden Naturalismus gleich wieder blassblaue symbolistische und andere Beschwichtigungspflaster aufpappte.

Nehmt Euch den Erzrevolutionär Liszt zum Vorbild, Kinder! Hundertmal besser, der Teufel holt Euch, als der Philister!

* * *

Leute gibt es, die aus dem Revolutionieren ein Geschäft machen. Für die war Liszt freilich nicht zu haben. Wie er denn überhaupt jede Verquickung von Kunst und Geschäft ingrimmig hasste. „Ich liebe Wien," sagte er einmal. „Dort wohnen noch unpraktische Musiker."

* * *

In Deutschland suchte Liszt die Kunst, in Ungarn die Natur.

* * *

Liszt, der Pflegling Ungarns: nur die in Glutfarben schwelgende Fantasie des Halborientalen, nichts von seiner Brutalität. Liszt, der Pariser: die vornehme Ritterlichkeit des Provinzfranzosen, der sich in der Hauptstadt nie kompromittiert. Liszt, der Adoptiv-Deutsche: einer, der von Goethe alles zu lernen suchte, um das sich der fechtende, ackerbauende oder handeltreibende Teutone gern herumdrückt.

* * *

Wo fühlte sich Liszt am wohlsten? Nicht in Pest, nicht in Rom, nicht in Weimar. Sondern auf der Wanderschaft. Er war der gefürstete Kulturzigeuner. Doch wohin ihn nur immer sein Fuss trug: sein Auge blickte stets nach der Stätte, an der Wagner weilte.

* * *

Nur einen Mann lernte ich kennen, der niemals auf Kosten seines Charakters liebenswürdig war: Franz Liszt. (Man bittet höflichst, Charakter haben und pedantisch sein nicht miteinander zu verwechseln. Auch nicht in Deutschland.)

* * *

Liszt und die Frauen. Als Mensch wie als Künstler konnte er sie niemals entbehren. Er nahm alles,

was sie ihm zu geben vermochten, mit höchster Anmut entgegen und sänftigte so die Trauer der Scheidestunde. Stets respektierte er das Weib — auch da, wo es sich zur Pianistin herabsetzt.

Anmerkung: Wieviel musste Cosima Wagner von Liszt geerbt haben, um Hans von Bülows Edelsinn verstehen und das Werk von Bayreuth fortführen zu können!

* *
*

In Bayreuth wurde Liszt begraben. Dort hätte auch Hans von Bülow die letzte Ruhestätte finden müssen — der gewaltigste Bayreuther Kapellmeister, wenn er auch in partibus infidelium dirigierte. Weder nach München noch nach Wien, sondern nach Bayreuth gehört gleicherweise die Asche Felix Mottls, des legitimen Erben Bülowischen Geistes.

Schwerwuchtende Kränze wurden dem Tondichter Liszt zum hundertjährigen Geburtstag gespendet — nirgendwo ist der Lorbeer post mortem so billig als in Deutschland. Und mit schmalzigen Reden beglückwünschte man ihn dazu, dass er zeitlebens für Andere arbeiten durfte, ohne je das Geringste für sich selbst zu heischen. Wie häuften siedoch, bald mit tränenerstickter Stimme, bald im Schwung der Begeisterung so gar freigebig einem Beethoven, Wagner oder Berlioz zukommende Ehren auf den Scheitel Franz Liszts! Als ob es nicht genügte, sich mit einem Wunderwerk wie dem „Christus" in das goldene Buch der Jahrhunderte eingetragen zu haben! Als ob es dem unbeschreiblich

Hochsinnigen nicht vor Allem um Wahrheit zu tun gewesen wäre!

Während solche Salbadereien sich abhaspelten, sass eine unendlich kluge, unendlich gütig gewordene Frau, die sich durch das Alter gebeugt und mit einigen Herzwunden von der Szene des Festspielhauses zurückgezogen hatte, in ihrem stillen Gemach und sprach, leise lächelnd, vor sich hin: „Sie werden nie anders werden! Wer führt heute d i e Werke meines Vaters auf, die der Oeffentlichkeit so gut wie unbekannt blieben? Wer nimmt sich ihrer an — wenn sie auch dem Dirigenten keine Gelegenheit zu glänzenden Abgängen bieten? Wer ehrt heute Liszt in s e i n e m Sinne, nicht durch Reden, sondern durch die Tat? Wer rettete den „Parsifal" für Bayreuth? Wer hilft der Begabung, die sich unter tausend Mühen zur Sonne hindurchringt? Wer gibt sein Letztes her, um das unsägliche Elend der Aermsten unter den Armen zu lindern?"

Während sie diese Worte sprach, fiel ihr Blick unwillkürlich auf die vor ihr stehenden Bilder ihrer Kinder. Und der Leidenszug in ihrem Antlitz vertiefte sich.

Dieser Frau erging es wie ihrem Vater. Durch Mitleid wissend wurde sie barmherzig, durch Mitfreude wissend eine treue Pflegerin deutscher Kunst. —

MAX REGER

Reger ist nicht nur eine komplizierte, er ist ganz und gar eine problematische Natur. Nicht Allzuviele wissen, dass dieser Ausdruck von Goethe geprägt ist; noch Wenigere, dass ihn Goethe keineswegs in abschätzigem Sinne ausmodelte. Keiner Situation ganz gewachsen sein, sich in keiner vollbefriedigt fühlen: das sieht, nicht gründlich genug erfasst, so aus, als ob da Erscheinungen in Frage kämen, die ihr Dasein ziemlich ergebnislos durchleben. Man vergeht sich wohl kaum gegen den Altmeister, wenn man sagt, dass in jenem Wort ein höchst sinnvoller Gedanke zwar auf's glücklichste kristallisiert sei, die erläuternde Definition aber Missverständnissen das Tor offen lasse. Hat doch selbst ein so scharfer Denker wie Friedrich Spielhagen in dem Roman, dem er mit Bezug auf Goethe den Titel „Problematische Naturen" gab, den Begriff zu eng genommen. Ein nicht unbeträchtlicher Zwiespalt zwischen Wollen und Vermögen sollte bezeichnet werden: das ist zweifellos. Bleiben wir im Bereiche schaffender Kunst, so ergibt sich, dass gerade bei Malern und Bildhauern, Dichtern und Musikern, die Ungemeines anstreben, das

problematische Element stärker in die Erscheinung tritt, ein Missverhältnis zwischen der auf's Höchste gerichteten Absicht und dem wohl bedeutenden, aber doch nicht oder nur selten jenes Höchste in sich schliessenden Ergebnis sich offenbart. Der „unzufried'ne Geist, der stets auf Neues sinnt", dem der Trieb, der Dämon nicht vergönnt, eine Situation völlig auszuschöpfen, der also zeitweise das Missverständnis erweckt, als ob er sie nicht ausfüllen *könne*, der wiederum ein erträumtes, über den Wolken liegendes Ziel mit den beschränkten Mitteln des Erdgeborenen nicht zu erreichen vermag: das ist eben der Künstler kat' exochen. Ich stehe nicht an, auch Dante, Michelangelo, Beethoven zu den problematischen Naturen zu rechnen, sofern ich nicht auf die ruhevolle Harmonie blicke, die sie in einzelnen Werken erreichten, sondern mir ihr Gesamtwollen vor's Auge rücke. Beethoven griff nach den Sternen. Täte dies einer, dem nicht Beethovens Genie zu eigen ist, so würde er der Lächerlichkeit verfallen. Doch selbst das Wollen des Höchstbegabten, der nach den Sternen greift, muss problematisch bleiben. Unter den grossen Tonsetzern war vielleicht Mozart die einzige unproblematische Natur. Denn auch in Johann Sebastian Bach rumort der Doktor Faust.

* * *

Wenn wir, deren Können im besten Falle bis zu einem leidlichen Nachschaffen geht, nur über das *Wollen* schöpferischer Geister zu einiger Klarheit

gelangen! Dann dürfen wir zufrieden sein, dann ist es uns möglich, ihnen nach ihrer Art einigermassen gerecht zu werden. Die Reaktionäre sagen: dies und das soll der Künstler! Wir Fortschrittler fragen: was will der Künstler? Solches Wollen zu verstehen, machen uns aber Manche recht schwer. Und kaum Einer so ausserordentlich schwer als Reger. Mein verstorbener Weggenosse Heinrich Porges gebrauchte in seinen Kritiken gern eine Wendung, die leise an's Komische streift, mit der er aber trotzdem durchweg das Richtige traf. Er pflegte zu schreiben, dass bei Beethoven, Liszt, Berlioz an einer und der anderen Stelle etwas Eigenartiges, Starkes, irgendein entscheidender Wesenszug „zum Durchbruch käme". So barock diese Phrase war, so wies sie doch mit sprechender Bestimmtheit darauf hin, dass einer jener Tonmeister in den betreffenden Takten oder Taktgruppen einen unzweideutigen Einblick in sein Wollen, in seine schöpferischen Absichten gewähre. Wo kommen solche Absichten bei Reger „zum Durchbruch?" Mitunter wähne ich, es könne mir nicht fehlen, sie zu fassen. Ich habe dann eine ähnliche Empfindung wie einer, der sagt: „das Wort liegt mir auf der Zunge", und der es doch nicht herausbringt. So hier und dort in der gewaltigen Inferno-Fantasie für die Orgel; so in dem weihevollen langsamen Satze der grossangelegten Vertonung des 100. Psalmes; so in der Violinsonate aus C-dur, einem Werke, in dem jede der mannigfachen Schroffheiten auf Charakter weist. Die Wolken zerteilen sich; das ganz Individuelle des Künstlers scheint

greifbar herauszutreten, muss sich im nächsten Augenblick enthüllen — — aber ein, man weiss nicht aus welchem Wetterwinkel, aufspringender Wind scheucht neue Nebel vor sich her, die Erscheinung verliert sich abermals im Dämmer — und man sitzt wieder als armer Tor da. Doppelt traurig gestimmt, weil man das gütig kluge Auge Regers auf sich ruhen fühlt, dessen Blick zu sagen scheint: So versteht mich doch, Kinder! Ihr wisst ja gar nicht, wie wohl mir das täte!

Zugegeben: auch ein Reger leidet unter dem tragischen Verhängnis derer, die Eigenes und Neues von Gewicht zu sagen haben. Die Mitwelt kann ihnen nur in bedingtem Grade folgen, weil es in der Natur erfindungskräftiger Persönlichkeiten liegt, dass sie weiter und tiefer blicken als die Alltagsmenschen. Den Ausgleich stellt erst eine spätere Generation her. Weshalb jedoch überwanden die vorurteilslosen, dem Klüngelwesen abholden Modernen das „Respektsstadium" einem Richard Strauss, einem Hans Pfitzner gegenüber schneller als im Falle Reger? Denn auch bei Pfitzner und Strauss liegt es zweifellos so, dass sie die Musik um Werte bereichern, die durch die Aufnahmefähigkeit der Gegenwart noch nicht voll zu bezwingen sind. So paradox es klingen mag: ich glaube, wir verstehen sie besser, weil sie in stärkerem Grade Zukunftskünstler sind. Nennt Shakespeare das Drama den Spiegel und die abgekürzte Chronik der Zeit, so findet das mehr oder weniger auch auf das Bild, das plastische Werk, das Tonstück Anwendung. Jede Zeitperiode aber, in die nicht ausnahmsweise starke na-

tionale oder allgemein kulturelle Depressionen hineinspielen, hat Zukunftswillen in sich, mit Allem, worauf sie in Technik und Erweiterung des Volkswohlstandes, in Wissenschaft und Philosophie hinzielt. Dieser Zukunftswille offenbart sich am reinsten und edelsten im Künstler, sofern es ihm gegeben ist, aus der Fülle der Individualität oder Originalität zu spenden. Und dem, der uns in restlos zusammenstimmenden Hauptzügen seiner Erscheinung Entwicklungsträger zu sein dünkt, fliegen rascher Vertrauen und Sympathie zu.

Hat Reger den rechten Zukunftsstoff und den konzentrierten Zukunftswillen in sich?

*   *
*

Ein sehr ansehnlich Mass davon sicherlich — ich brauche nur auf seine Harmonik hinzudeuten. Aber dieses neuen Horizonten entgegen Weisende ist sonderlich mit Vergangenheitsstoff gemischt. Nicht nur mit Form-, sondern auch mit Inhaltwerten, die für uns zu verblassen beginnen. Hier liegt nach meiner Vermutung — es *kann* nur Vermutung sein — das Problem des Regerischen Schaffens und das daraus resultierende Unterproblem des Verhältnisses der Muse Regers zum willig-redlichen und gut musikalisch veranlagten Hörer. Nicht dass Reger Quartette und Sonaten schreibt, während Andere symphonische Dichtungen zu Papier bringen, ist das Entscheidende. In Pfitzners F-moll-Quintett, in Friedrich Kloses Es-dur-Quartett und in Arnold Schönbergs „Verklärter

Nacht" lebt und webt fast ausschliesslich Zukunftsgeist. Desgleichen in den Straussischen Don Quixote-Variationen. Aber durch Regers Kammer- und Orchestermusik geht ein Riss. In seiner Tonseele ist ein Doppeltes: ein stolzes Aufbäumen gegen Zukunftskriege hin — rechte Gegenwartskämpfe reichen stets in Zukunftsfeldzüge hinein — und ein in eine ruhsame Vergangenheit sich zurückschmiegendes Behagen. Eine Vergangenheit, die Reger friedvoll dünken mag, weil die Kritiker längst vermodert sind, die einst auch ihr das Leben versäuerten. Auch etwas Neigung zur Vergangenheits-Romantik kommt mit in Betracht. Aus solcher zwiespältigen Gefühlswelt wachsen mancherlei Zweifel heraus: kleine Zweifel am Tagesglück und Tageserfolg, und auch grosse, den Menschen durchschütternde, wie sie die alten deutschen Mystiker hegten. In solchen Zweifeln lebend, ja sie fast mit Lust geniessend, kann der Philosoph noch ein Werk von gewisser Einheitlichkeit zustande bringen. Der zwischen dem Alten und dem Neuen stehende Künstler dagegen wird sein Wollen kaum je zur voll ergreifenden Tragödie, zur abgeklärten, befreiend wirkenden Komödie verdichten. Und wenn seine absolute Begabung die Alltagstalente um Bergeshöhe überragt. Und wenn er die Form noch so meisterlich beherrscht.

* *
*

Es wurde gesagt, Reger sei der „Vollblut-Musiker", im Gegensatz zu dem „literarischen Tonkünstler" Ri-

chard Strauss. Geht diese Unterscheidung von einwandfreien Voraussetzungen aus? Ich sehe es anders. Strauss, die hochkultivierte Persönlichkeit, ist in seiner Produktion vorwiegend naiver Musiker. Man denke vergleichsweise an Maler und Baumeister der italienischen Hochrenaissance, die in Allem und Jedem auf der Bildungshöhe ihrer Epoche standen, beim Entwerfen ihrer Werke aber in göttlicher Naivität ihrer Eingebung und Fantasie folgten. Anderseits glaube ich, dass Reger, sei es auch halb unbewusst, ein ganzes Teil der unsere Tage beschäftigenden Gedankenreihen von allgemein künstlerischem und literarischem Charakter in sich aufgenommen hat, auch wenn es ihm vergnüglicher dünkt, Noten zu schreiben und zu kontrapunktieren, als Bücher aufzuschneiden. Denken wir, mutatis mutandis, an Bruckner, der noch weit weniger als Reger mit aufgespeicherter Aesthetik Staat machen konnte, jedoch als unvergleichlich starke Potenz mit tausend haarfeinen Organen Zeitstoff jeder Art aus der Luft in sich sog. Ist das Scherzo aus Bruckners neunter Symphonie nicht ein ganz verteufeltes Stück Modernität? Wiederum Strauss: er bemächtigte sich keineswegs deshalb des „Zarathustra", weil im gegebenen Augenblick die Verständigen und die Unverständigen um Nietzsche besonders arg herumlärmten, sondern, weil ihm sein tondichterischer Instinkt sagte: daraus lässt sich musikalische Essenz ziehen! Nicht viel anders griff Mozart nach den Vorrevolutions-Modethemen des „Figaro" und des „Don Giovanni", da er unterhalb

witziger Theaterkomödien den tiefen und breiten Strom des Musikdramas rauschen hörte. Und wenn Strauss Wilde und Hofmannsthal an sich reisst, so geschieht dies nicht mit Rücksicht darauf, dass diese Stimmungvirtuosen der „dernier cri“ der Mode sind oder waren, sondern abermals unter dem gebieterischen Zwang des Instinktes, der ihn dazu führt, just aus solch' schimmerndem lyrisch-literarischen Nebeneinander ein straff architektonisch-musikalisches Aus- und Uebereinander zu entwickeln. Ehe Strauss sich zur Arbeit anschickt, spricht er sich gern aus — mit einem Menschen, einem Buch, einem Bilde. Reger monologisiert, glaub' ich, schon beim Frühbrot mit der Notenfeder in der Hand. Das ist Temperamentssache. Aber Strauss dialogisiert fast stets in der Richtung auf die Zukunft hin; Reger springt vom einundzwanzigsten in's achtzehnte Jahrhundert und zurück — und wir mitteldürftigen Geschöpfe des zwanzigsten Säkulums müssen über tausend Takte hin unausgesetzt den Kopf vorwärts und rückwärts schnellen, dass wir's in allen Halsmuskeln spüren. Endlich: auch bei Strauss wird ja eh und je die scheinbar gemächlich geführte Linie gegen Erwarten plötzlich umgebogen. Beispiel: das anmutig liebenswürdige Schlussduett des „Rosenkavaliers“ gerät mit einem Male in chromatische Fährnisse. Das erklärt sich jedoch durch den hier psychologisch gut geführten Text: den Liebenden gehen zu ihrem gelinden Erschrecken die Augen darüber auf, dass ihr Glücksschifflein doch hart an mancherlei Klippen vorbeigelenkt wurde. Im Bereich der reinen Instrumentalmusik

fehlt uns bei ähnlichen Rückungen und jähen Horizontverschiebungen die Brücke. Nicht die grammatikalisch-musikalische. Denn erlaubt ist, was man kann. Sondern die psychologische. Daher unsere Verlegenheit. Reger steht drüben am Ufer — ein aufrichtiger Regerfreund hüben. Mit unseren Wünschen kommen wir stets zusammen. Leider nicht immer mit unseren Empfindungen.

* * *

So wird, wie mir schwant, der feinbesaitete Poet, der nicht genug zu bewundernde Formkünstler und auch der sich an mystischer oder modern sensitiver Klangromantik berauschende Reger nicht nur für uns sondern auch für die Nachwelt Fragmentarist bleiben. Wir haben an der staunenswerten Aufrüstung seiner Instrumental -und Chorfugen unendlich viel zu lernen; aber wir können über das „Warum" der imponierenden Steigerungen in diesen Wunderwerken der Polyphonie schwerlich volle Klarheit gewinnen, während sich uns für das Hochgehen und Sinken der Affektlinie in der Bachischen und in der Beethovenischen Fuge stets das Gefühlsverständnis erschliesst. Wohlgemerkt: es gibt Fragmentaristen, die mehr zu sagen haben als Vollender, und Vorbereitende, die im geistigen Aufbauen der Jahrhunderte mehr bedeuten als Erfüllende. Nur Spätere werden darüber zu entscheiden fähig sein, ob Reger zu den wahrhaft starken Aufpflügern des Bodens gehört. Wird es uns doch erst jetzt allgemach deut-

lich, was die schwerflüssige, sich im Ringen um volles Verständlichwerden verzehrende Natur Friedrich Hebbels mit wuchtiger, doch fragmentarischer Charakterschilderung an dramatischer Zukunftspsychologie gewann und festlegte. Es wäre läppisch, einen Mann und Künstler wie Reger mit der Floskel abzuspeisen, dass es genüge, Grosses zu wollen. Werfen wir ihm den Kranz — zum anderen Ufer hinüber. Fällt das Geflecht in's Wasser, so entbehrt unser Auge der Zielsicherheit und unser Arm der Schwungkraft.

ZURÜCK ZU MOZART?

> „Es heisst ja, Bach hat das gemacht, Händel schrieb Dieses nicht, Mozart erlaubte sich Jenes. Wenn Einem nun aber glücklicherweise etwas einfällt, was die noch nicht gemacht haben, so täte es Not, man striche es gleich wieder weg, weil man mit nichts beweisen kann, dass es auch *so* sein darf."
>
> *C. M. von Weber.*

Neben einer Fülle erfreulicher hat der Deutsche auch einige recht schlimme Eigenschaften. Zu Letzteren gehört die anscheinend unausrottbare Neigung zur sogenannten ästhetischen Wertabmessung, zur zensurierenden und schachtelnden Kunstkritik. Diese Kritik lebt in und von einem argen Wahn. Sie abstrahiert Regeln aus Kunstwerken, die ein Mann von einzigartigem Genie oder Talent — kein Genie oder Talent gleicht einem anderen —, die also ein Unikum in einer bestimmten Kulturepoche, von einer bestimmten Umwelt beeinflusst, in der Ausmodellierung eines bestimmten Stoffes geschaffen hat. Und sie wendet diese Regeln auf Bilder, Dichtungen, Partituren an, die ein grundverschiedenes produktives Temperament in einer mit der Lösung andersartiger sozialer Probleme beschäftigten Zeit, in einer jeden Vergleich ausschliessenden Entwicklungsperiode der Architektur oder Mu-

sik, in der Durchdringung und Stilisierung völlig heterogener Stoffe vollendete. Heiliger Schiller! Dreimal heiliger Kant! Wo bleibt die Logik?

Seinerzeit wurde Mozart von allerhand Kritikern derb abgekanzelt: die Instrumentation des „Don Giovanni“ wäre überladen, wäre doch gar zu geräuschvoll. Dem grossen Fortschrittler, der, wie jeder Genius, seiner Mitwelt beträchtlich voraneilte, hinkte dann das folgende Geschlecht allmählich nach: die Orchestrierung des Wunderwerkes erhielt das Prädikat „mustergiltig“. Welche Ehre für Mozart! Später hagelte es Schmähungen gegen Wagner, was massen er über das Mozart-Orchester erheblich hinausging. Weil im „Don Giovanni“ eine koloristische Perle an die andere gereiht war, sollten „Tannhäuser“ und „Tristan“ genau nach der Mozartischen Vorlage ausgepinselt werden. Fragte indessen einer, der nicht zur Zunft gehörte: „Was kann ein „Tristan“ mit einem „Don Giovanni“ gemein haben?“, dann wurde ihm geantwortet: „Das verstehst Du nicht. Mozart ist die inkarnierte Schönheit — und Schönheit entsteht nur bei sparsamem Gebrauch der Mittel.“ Als ob es vor Mozart keine Schönheit gegeben hätte! Als ob der Abstand zwischen dem Orchester von Glucks „Alceste“ und dem des „Don Giovanni“ nicht schier grösser wäre als zwischen dem des „Don Giovanni“ und dem des „Tannhäuser“! Nun stellt sich Richard Strauss ein und schreibt die „Salome“ — ohne vorher die Kritik um Erlaubnis zu fragen, ob er es tun dürfe. Das ist schon bedenklich. Doch er übertrumpft

gar die Wagnerische Instrumentation um ein Erhebliches. Unverzeihlich! Die „Salome“ lebt und webt in einer anderen Sphäre als der „Tristan“. Und Richard Strauss ist ein Vertreter des zwanzigsten Jahrhunderts — meinethalben des einundzwanzigsten — und hat doch wohl das Recht auf ein eigenkünstlerisches Temperament. Hilft nichts: er „muss“ die „Salome“ orchestrieren, wie Wagner den „Tristan“ instrumentierte — die Kritik weiss nämlich ganz genau, was der Künstler muss. Womöglich, wie Mozart den „Don Giovanni“ instrumentierte. Denn das war ja eine Meisterleistung. Zurück zu Mozart!

* * *

Jedes Kunstwerk ist Abwandlung der Natur. Ohne Ausnahme. In der homerischen Zeit, im Mittelalter, im Schaffensgebiet der Moderne. Der nur scheinbar leidenschaftslose Schilderer, dem man die Verlegenheitsbezeichnung „objektiv“ anhängt, der Ultrarealist, der Pathetiker, der Symboliker, der Impressionist: sie sämtlich können allein wiedergeben, zusammendrängen, umformen, steigern, stilisieren, was sie mit ihrer besonderen Aufnahmefähigkeit aus der Natur gezogen haben. Solches Schöpfen aus der Natur geschieht teils bewusst, teils unbewusst. Oft in der Art, dass das Gehirn, bei verschwindend geringem Willensantrieb, gleichsam als auf's höchste vervollkommneter, selbsttätig und unaufhörlich arbeitender fotografischer Apparat, tausende und abertausende von der Umwelt dargebotene Bilder festhält. Der sol-

chergestalt angesammelte Bilderschatz ist die Vorratskammer der Fantasie. Mag nun auch die von einem starken und erfolgreichen Genie ausgehende suggestive Gewalt, oder eine Modeströmung, oder die Rücksicht auf den Sondergeschmack mächtiger, beziehentlich kaufkräftiger Auftraggeber den Schaffenden eh und je stärker beeinflussen: im Wesentlichen ist er nur nachzubilden fähig, was *er* gesehen und gehört, womit er sein Inneres erfüllt hat. Sei es, dass er Wesen aus mythischen Nebelreichen, sei es, dass er Renaissancemenschen, sei es, dass er Männer und Frauen, die die Sprache unserer Tage reden, in Versen wie in kunstmässig behandelter Prosa, oder mit dem Pinsel, oder als Plastiker darstellt. Insgleichen als Tonsetzer. Denn auch Dieser kann in der Betätigung seiner Begabung einzig das wiederspiegeln, was er mit seinem ganz besonderen, lediglich dieses einemal durch Blut, Klima, Entwicklungsbedingungen so und nicht anders hervorgebrachten seelischen Ich als Handelnder oder mit wachen Augen Träumender erfahren hat. Nur setzen sich, wenn es in ihm zu singen und zu klingen beginnt und er sich zum Schaffen rüstet, seine von der Aussenwelt her empfangenen Eindrücke in Tongestalten, Tonreihen, Tonkomplexe um, so dass er dann in Tönen skizziert, baut, charakterisiert, belichtet und ausschmückt. Das Lebenswerk Beethovens zeigt nichts anderes, als wie Beethoven, ein hochbegnadeter Sohn der Schillerischen Befreiungs- und der Goethischen Formungsepoche, als kolossale Subjektivität die Natur und mit ihr die Menschheit anschaut. Mag ein

Komponist sich lediglich in Instrumentalstimmen äussern, mag er als Gesanglyriker einen Dichter in die Sphäre seiner Persönlichkeit ziehen, mag er für die Szene gestalten: er kündet, was ihm, einzig ihm, die Natur mitteilte. Ja, ein je innerlicherer Musiker er ist, um so mehr fliesst für seine Augen die in andeutenden Notenzeichen kümmerlich festgehaltene und aufbewahrte Geistes- und Fantasiearbeit eines Bach, Mozart, Wagner wieder mit der Natur zusammen — wie, aus der Entfernung gesehen, auch wahrhaft majestätische Architekturen wieder in die grosse Einheit von Berg und Tal zurücksinken. Und sofern er nicht zu den hilflos armseligen Gewohnheitsschreibern gehört, ergreift er keineswegs die Techniken, das Formgerüst, die orchestralen Behelfe und Erfindungen eines ihm vorangegangenen Tonsetzers, um sie heute nachzuahmen und morgen zu übertrumpfen. Vielmehr organisiert sich das, was durch die Berührung mit der Natur in ihm auflebt und aufwächst, nach einem eigenen, zugleich mit dem Embryo des Kunstwerkes entstehenden Gesetz derart zu einem Formgebilde wie ein fast ohne menschliches Zutun ausreifendes Naturprodukt. Die Wissenschaft vom Harmoniewesen, vom Kontrapunkt, die gesamte Kompositionslehre verglüht in den Brennpunkten des künstlerischen Schaffens und verflösst sich auch in der langsamer sich vollziehenden Füllarbeit des Hervorbringens unmerklich wieder mit der Natur. Und die Natur wiederholt sich niemals.

* *
*

Die grossen, schöpferischen, auf dramatische Wahrheit abzielenden Gedanken sind urewig. Und urewig ist ein wurzelechtes lyrisches Empfinden. Doch nichts Wandelbareres unter der Sonne als die Formen, in denen sich jene Gedanken und dieses Empfinden aussprechen. Schiller sagt: „Es ist der Geist, der sich den Körper baut." Je individueller eine künstlerische Persönlichkeit geartet erscheint, je subjektiver ist der Griff und Blick, mit dem sie von einem symphonischen oder szenischen Problem Besitz nimmt. In solchem ersten Griff ist aber bereits das Plastisch-Eigenkräftige, in solchem Blick das Farbig-Besondere der herauszugestaltenden Form vorweg bestimmt, zusammengefasst. Wie dem Landschaftsmaler von poetischem Fühlen sich ein Motiv in bildmässiger Abgrenzung des Horizonts, in Nah- und Fernwirkung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund, bei inspirierend lebenweckender Beleuchtung plötzlich zwingend aufdrängt. Die Form wird zugleich mit dem, was wir mehr oder weniger ungenau die Idee des Kunstwerkes nennen, von der Fantasie des Künstlers empfangen und geboren. Der Vater ist die Natur.

Der kleine Moritz stellt sich allerdings das Werden eines jeden Kunstwerkes in der Weise vor, dass der Maler oder Musiker zuerst eine Art Ruppiner Bilderbogen in schwarz und weiss fertigstellt, sodann einen mit zahlreichen Näpfen versehenen Tuschkasten ergreift und die einzelnen Figuren und Gruppen nach Bedürfnis oder Laune grün, gelb und purpurn überstreicht. Und auch ein Mann von der überragenden

geistigen Bedeutung Otto Jahns schrieb in blindem Wüten gegen die neuzeitliche Entwicklung den unsinnigen Satz nieder: „Die Meisten haben ihre Instrumentation längst fertig, ehe sie noch Gedanken dafür haben." Gewiss: die Takt für Takt in Bezug auf Architektur und Durchsichtigkeit des Satzes, logische Führung der Einzelstimmen, volle Harmonie der Gesamtpalette druckfertig zu stellende Orchestrierung wird zuletzt ausgearbeitet. Doch das Wesentliche des Kolorits, das, was eben nur der Autor A aus dem bestimmten Stoff und Stein B an mattrötlichem oder violettem Funkengestiebe herausschlägt, das geht dem Künstler in dem Augenblick auf, in dem ihn ein Abglanz des Genius der Schöpfung überstrahlt. Nun gar, wenn es sich um tragende, stark hervorstechende Motive handelt. Ist es denkbar, dass Weber die in der Freischütz-Ouverture gleich nach dem Eintritt des Es-dur erklingende, ab- und aufsteigende melodische Phrase nicht als Klarinettenmotiv, dass Wagner die Rheingoldfanfare nicht sofort in der Auflichtung von der Horn- zur Trompetenfarbe empfunden habe, dass das Thema des Notturnos im „Sommernachtstraum" nicht als „Hornthema an sich" über die Bewusstseinsschwelle Mendelssohns getreten sei? Ob Mozart, ob Berlioz — ob Ouverture zur „Zauberflöte" oder zum „Carneval romain": muss nicht hier wie dort dem Tondichter jeder sich irgendwie heraushebende Einsatz, jede bezeichnende Figur als eine an ein bestimmtes Instrument gebundene Idee aufgegangen sein? Die Einbildungskraft des Komponisten saugt sich an einem

Vorwurf fest. Er lauscht in sich hinein. Sagt er ihm Wunderliches, Köstliches, Erschütterndes? Was er bei diesem Hinhorchen, bei diesem Belauschen des eigenen, in der Schaffensstimmung erregten Herzschlages vernimmt, das ist seine Auffassung, seine ideale Wiedergabe, seine Neugestaltung des Gegenstandes. Und in dieser Anspannung der feinsten Seelennerven hört er farbig.

*   *
*

In jeder Kunst treten uns einige wenige Erscheinungen entgegen, in deren vornehmsten Werken lineare und koloristische Darstellungsmittel sich zur höchsten Einheit verschmelzen. Ich nenne Tizian („Assunta"), Shakespeare („Romeo und Julie"), und Mozart (die drei ersten Akte von „Figaros Hochzeit"). Von der Mehrzahl künstlerischer Begabungen ist dagegen zu sagen, dass ihr Genie oder ihr Talent entweder ein ausgesprochen zeichnerisches Rückgrat habe oder vornehmlich auf farbige Eindrücke gestimmt sei und sich vorwiegend in farbigen Ausstrahlungen kundgebe. Schwerlich dürfte Jemand behaupten, dass die Bedeutung der Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle nicht auch durch vortrefflich gewählte Tonwerte erhöht werde, dass Beethovens Orchestersätzen eine schöne sinnliche Wärme abgehe. Dennoch wäre kaum abzustreiten, dass das konstruktive Element im gestaltenden Vermögen beider Unsterblicher fast übermächtig heraustritt. Umgekehrt ist bei einem Giorgione, einem Böcklin, bei Grillparzer, bei

Weber die Farbe die eigentliche Lebensflamme des Genius. Die einen wie die anderen Meister geben uns ausgerundete Fantasiebilder, die nicht gegeneinander abgeschätzt werden können, weil sich ein und die selbe Vergleichsscala auf die der einen oder der anderen Gruppe angehörenden Werke nicht anwenden lässt.

Nun rückt aber die Aesthetik, die kritische Klassifizierungswut, die Schachtelmeierei auf den Plan und dekretiert, verführt durch die glänzenden Advokaten- und Fechterstücke des Lessingischen „Laokoon" und die virtuos gehandhabte Systemtechnik der Philosophen: das Erste, das Grösste ist die Linie, und dem Hochmeister der Linie gebührt der Vorrang. Weshalb in aller Welt? Den Beweis bleibt man schuldig, weil man ihn nicht erbringen kann. Warum — sagt das gesunde Kunstempfinden —, warum sollen die Venetianer der Frührenaissance nicht in gleichem Ansehen stehen wie die Florentiner dieser Periode? Weshalb muss eine Szene aus Glucks „Iphigenie in Aulis" mehr gelten als eine aus Webers „Euryanthe", was massen in der Ersteren bei bescheidener Koloristik der Kontur überall plastisch scharf herausdringt, in der Letzteren bei Tönen von wundersamer Leuchtkraft die Umrisse hier und dort zu verschwimmen scheinen? Ganz abgesehen davon, dass Gluck wie Weber doch nur die Gaben auszubilden fähig waren, die sie mit auf die Welt brachten.

Das Unglück ist, dass wir den Klassizismus zwar aus den Maler- und Bildhauerateliers, in denen der

Künstler kommandiert, wohl auch aus den Poetenstuben bereits herausjagen konnten, dass er aber in seiner letzten Verschanzung, der Aesthetik, sich noch behauptet und verzweifelte Gegenwehr leistet. Winckelmann fusst auf der Kunst der Griechen, Lessing fusst auf Winckelmann, die Aesthetik des vergangenen Jahrhunderts fusst auf Lessing. Weil die Fantasie der Hellenen eine ungleich mehr plastische als malerische war, weil sie die Gluten und Glutfarben des südlichen Lichtes in einer synthetisierenden Kunst bändigen und einschränken mussten, weil sie als idealisierende Architekten und souverän geistvolle Beherrscher des Linienflusses unvergleichlich waren, deshalb soll auch bei den gänzlich andersgearteten Deutschen, die sich aus Frost und Dunkel heraus am liebsten ein Märchenreich von unzähligen Sonnen und Farbenwundern erträumen, der Linienkodex in den höchsten Ehren stehen! Welch' Widersinn! Ohne Flausen und Floskeln: wenn anders wir zu gesunden Zuständen und Urteilen gelangen wollen, so müssen wir — beileibe nicht die alte Kunst! — aber die alte Aesthetik totschlagen. Ob wir eine neue brauchen, ist mir zweifelhaft. Wem das Kunstwerk nichts oder nicht das Richtige sagt, dem vermag der Kritiker, der Eselsbrücken-Monteur, gewiss nicht zur Seligkeit zu verhelfen. Aesthetik ist dünne Krankensuppe für ein Volk, das noch keine eigene Kunst besitzt, oder dessen Kunst schläft oder sich bereits erschöpft hat. Aristoteles: der Totengräber der griechischen Tragödie. Je mehr ich Ruskin schätzen lernte, um so misstraui-

scher wurde ich gegen die neuere englische Malerei. Als Henri Taine mit seiner Blendlaterne alle Schlupflöcher und Gassenwinkel der französischen Literatur ausleuchtete, befand sie sich bereits in der Dekadenz. Hoffentlich bekommen die Deutschen sobald keinen guten Kunstkritiker!

*   *
*

Wir haben uns das Wort von „Rembrandt als Erzieher" bereits an den Hauspantoffeln abgelaufen, wir verbeugen uns tief und ehrfurchtsvoll vor den van Eyk: aber „wir" wollten uns bisher noch nicht klar machen, dass man auch in der Musik mit Farben und Farbenabschattierungen, mit Licht- und Schattenwirkungen ebenso treffend, ebenso sicher zu charakterisieren vermag als mit sprechender, einschneidender Linienführung. *Was* die Posaunen in den beiden ihnen zugewiesenen Sätzchen der Kirchhofszene des „Don Giovanni" sagen, ist nicht arg originell; das Bedeutungsvolle, das Innerste der Situation Ausschöpfende wird durch das *Wie* gegeben, will sagen durch die Klangfarbe, die gerade mit jenen Instrumenten in der gewählten Tonlage erzielt wird. Wenn der Othello Verdis sich in das Schlafgemach der Desdemona schleicht, um sie zu ermorden, trieft die dunkle, die Vorstellung des Unheilvollen, Schicksalsschwangeren erweckende Farbe förmlich von den Saiten der Kontrabässe. Teilte man jedoch die von diesen auszuführenden Gänge den Violinen zu, so würden sie sich

wie inhaltleere Etudenfiguren ausnehmen. Ueber den ersten Aufzug des „Fliegenden Holländers" hin sind vereinzelte Farbentupfen zu Dutzenden verstreut, von denen jeder „sitzt", nicht weil er zum Gedankenreichtum der Partitur etwas Nennenswertes hinzubrächte, sondern weil mit einem kleinen Lauf oder einer einzelnen wie improvisatorisch hingestreueten Bläsernote gerade an der betreffenden Stelle ein Licht wirksam aufgehöht, ein Schatten in überraschender Hervorhebung eines szenisch wichtigen Momentes augenfällig vertieft wird. Ein Musterbeispiel: die gesamte Wolfsschluchtmusik im „Freischütz". Sie tritt uns bei jeder Aufführung der Oper wieder als Meisterstück entgegen — vorausgesetzt, dass sie nicht in einem der riesigen Prunkhäuser zu Gehör gebracht wird, für die sie nicht berechnet ist, und dass sich der Maschinenmeister mit Firlefanz und Spektakel nicht vorlaut geberdet. Das motivische Material, das in diesen Szenen zu dem schon aus der Ouverture bekannten hinzutritt, ist nicht sonderlich gehaltvoll. Entstünden die betreffenden Partiturseiten in unseren Tagen, so würden Dilettanten und unsicher urteilende Kritiker von spärlicher Erfindung reden. Und doch muss diese Musik ein genialer Wurf genannt werden. Weil sie vollfarbig ist, weil diese simplen verminderten Septimenakkorde, diese rhythmisch wenig fesselnden Bildungen vermöge ihrer aus der Natur aufgefangenen Eigenkraft alles für die Handlung in Betracht Kommende zu vollster Deutlichkeit malen: den Seelenzustand des Max und des Kaspar; den Einklang

des Psychologischen, des Landschaftscharakters und des Tobens der Elemente; das Spukhaft-Dämonische Samiels und der wilden Jagd.

Ueber der melodischen Volksoper hat man die Fortschrittsoper „Freischütz“ vergessen. Man dürfte allerwärts wieder viel Rühmens von ihr machen, wenn man beim nächsten Weber-Jubiläum, wie das so üblich ist, die Gluck, Mozart, Beethoven und Wagner zukommenden Ehren auf den Scheitel dessen häufen wird, der die Wolfsschluchtmusik schrieb. Seinem Ingenium, seinem persönlichen Erfassen der Natur, den Geistesströmungen seiner Zeit gemäss beschritt Weber andere Wege, als sie Mozart wandelte. Logischerweise sollten die Herren, die jetzt die Losung „Zurück zu Mozart!“ ausgeben, auch die Werke Webers auf den Index setzen: denn die von ihnen verketzerten modernen, mit ihrem Schaffen der Bühne zugewandten Tonsetzer stehen sämtlich auf den Schultern Webers und haben Eroberungen, wie er sie auf dem Gebiet der Darstellungsmittel machte, fortgesetzt. Vielleicht fordern die Gestrengen letzten Endes noch, dass die Musik, in der sich Mozart der romantischen Periode und ihrer Kunst nähert, wie die der oben angeführten Kirchhofszene des „Don Giovanni“, gestrichen, und dass die Partituren des alten Benda, der es sich schon im Jahr 1774 herausnahm, den Dialog eines Melodramas nicht durch ohrgefällige italienisierende Melodien zu versüsslichen, sondern durch Verwendung kurzgefasster, prägnanter

Leitmotive zu stützen und zu kräftigen, auf offenem Markt durch Henkershand verbrannt werden.

* * *

Die Linie der modernen Instrumentation führt von Weber zu Berlioz, von Berlioz zu Wagner, von Wagner zu Richard Strauss und Hans Pfitzner. Erstaunlich wuchs die Fähigkeit, durch die Farbe zu charakterisieren. Unbewusst folgten die Musiker den Malern: man gewöhnte sich wieder daran, die Natur farbig zu sehen. Man lernte die durch tausend Strahlenbrechungen entstehenden Halbtöne zu erfassen und wiederzugeben; man sah und schilderte, wie das Licht um ruhig stehende oder in der Bewegung begriffene Gestalten vibrierte; man ging auch, mit nunmehr geschärftem Beobachtungssinn, seelischen Prozessen feinspüriger nach, breitete das Gewebe der einzelnen, sich schliesslich zu einem Willensakte zusammenballenden Regungen auseinander und fand in weiterer Ausbildung des Orchesters die Möglichkeit, psychologisch richtiger, genauer zu gestalten und abzuschattieren. Die neue Tonkunst stellt sich zwischen den analysierenden Roman und zwischen die von den Aesthetikern oberflächlicherweise auf das Knallwort Naturalismus festgenagelte Malerei.

Nicht viel später als die besten, die ganze epische Technik revolutionierenden Bücher Balzacs und Flauberts war schon die grosse Erzählung Wotans im zweiten Aufzuge der „Walküre" entstanden: der Grundpfeiler modern-psychologischer Darstellungs-

kunst im musikalischen Drama. Es ist begreiflich, dass man diese nicht äusserlich wirkungsvollste, aber innerlich vornehmste, weil unglaublich vertiefte Szene, die Herzkammer des gesamten Nibelungen-Organismus, bisher meist mit der Phrase „lang und langweilig" abfand, dass man sie erst jetzt allgemein zu würdigen beginnt, jetzt, da Tonstücke der Begabtesten unter den Jüngeren im Einzelnen noch zartere psychologische Auslösungen, noch häkligere, mehr strichweise vorschreitende Motivierungen zeigen, als sie Wagner gab — und da das grosse Publikum, das dem schaffenden Propheten stets in bemessenem Abstande etlicher Jahrzehnte nachrückt, heute Wagner weniger anhimmelt, aber besser versteht. Um jene Erzählung Wotans vollkommen zu würdigen, muss man nicht nur Spiel und Widerspiel der Motive, sondern auch Ausnutzung und Wechsel der Orchesterfarben achtsam verfolgen. Was hier unter Anderem mit Verwertung der Tuben und der tiefen Holzbläser erreicht ist, das kommt den Faktoren des Beethovenischen Orchesters gegenüber in weitaus höherem Grade als qualitatives denn als quantitatives Mehr in Betracht. Man vergleiche mit dem Wagnerischen Monolog — er ist ein solcher, obschon Brünnhilde zuhört — den der Leonore im „Fidelio". Vermöge der Erweiterung des psychologischen Gesichtsfeldes wurden mit der dramatischen Struktur dieses Walküren-Aufzuges zugleich die neuen musikalischen Darstellungsmittel geboren. Eine künstlerische Not zwang sie aus der Fantasie heraus — nicht die Grossmannssucht und die

zügellosen Luxusneigungen eines Instrumentations-Virtuosen, wie uns die Hanslick, Speidel und Gumprecht glauben machen wollten.

* * *

Noch ein Weiteres lässt sich just an diesem Beispiel besonders gut studieren. Dass nämlich Farbe als hochwichtiges Charakterisierungsmittel der Musik nicht nur in der Ausgestaltung des modernen Orchesters, sondern auch mit dem Ausreifen des neuen Harmoniewesens gewonnen wird.

Man könnte die Meister, die vom Beginn des achtzehnten Jahrhunderts an die Geschichte der Tonkunst lenkten, in vorwiegend diatonisch und vorwiegend chromatisch gestimmte Schöpferseelen einteilen. Schon Bach und Händel lassen eine derartige Verschiedenheit erkennen. Es handelt sich hier um einen Gegensatz des Temperaments, das man sich ja nicht durch irgendwelche fortschrittliche oder konservative Schulung anerzieht, sondern mit auf die Welt bringt. So wenig ein zureichender Grund dafür besteht, einen Sanguiniker höher einzuschätzen als einen Melancholiker, so wenig darf man behaupten, dass eine Tonsprache, die recht landläufige Fortschreitungen bevorzugt, „gesünder" sei als eine mit starkem chromatischen Einschlag, also als die eines Spohr, Chopin, Liszt.

Wie in der klassizistischen Epoche die diatonisierenden, so sind heute die chromatisierenden Temperamente fast zur Regel geworden. Es gibt nicht nur ein geographisch abgegrenztes, es gibt auch ein Zeit-Kli-

ma und mit dem Wechsel der Zeiten vorschreitende klimatische Veränderungen, denen gemäss das vornehmste Bodenprodukt, der Mensch, in seiner leiblichen und geistigen Beschaffenheit Wandlungen erfährt. Die Vermehrung der chromatisierenden Temperamente auf dem Gebiet der Musik hält im Wesentlichen gleichen Schritt mit der Zunahme verwandter Begabungen auf den Feldern der Dichtung, Malerei und Plastik. Strauss, Pfitzner, Schillings, Reger sind gerade so legitime künstlerische Vertreter des Geistes unserer Kulturperiode als die Klinger, Rodin, Slevogt, Uhde, Hauptmann — unbeschadet der verschiedenen Höhengrade der schöpferischen Potenz im Einzelnen. Und diese Periode ist, wenngleich nicht besser, so auch ganz gewiss nicht schlechter als irgendeine der ihr voraufgegangenen.

Folgerecht haben sich nun die Fortschritte in der modernen Chromatik und die in der modernen Orchesterbehandlung miteinander verkettet, verschmolzen. Wenn jetzt in der Teilung von Streichergruppen immer neue Nuancen entdeckt werden, höhere und tiefere Blechblasinstrumente bei vielfach verbesserter Ventiltechnik eine umfangreiche Scala mit allen Halbtönen bequem beherrschen, wenn die Familien der Holzbläser gegenwärtig wieder bereichert werden, die chromatische Harfe auftaucht und mannigfache Schlaginstrumente sich Geltung erobern, so dient dies Alles ebensosehr der nunmehr in jeder Kunst als notwendig empfundenen Differenzierung des Ausdrucks, wie die beträchtlich grössere Freiheit, mit der wir den Ge-

pflogenheiten früherer Epochen gegenüber in unseren Tagen harmonisieren und kontrapunktieren. Wir lassen den Berliozischen „Traité de l'instrumentation", wir lassen Wagner allgemach hinter uns. Nicht, weil insbesondere der Letztere uns mit seinen Werken nicht nach wie vor gewaltig packte, nicht als ob Beide uns nicht noch die Hülle und Fülle zu verarbeiten gäben. Sondern weil unsere Zeit mit jedem Tage eine andere wird, als die eines Berlioz und die eines Wagner war. Wer dem Rad der Entwicklung in die Speichen fallen will, der wird unbarmherzig zur Seite geschleudert, ganz gleich, ob er sich mit der Partitur des „Don Giovanni" oder mit der der „Walküre" bewehrt hat, ob er über viele Länder und Menschen herrscht oder im Redaktionszimmer thront.

Erlaubt ist, was klingt. Nur dass ein Geschlecht, das sich von Jugend auf mit neuartigen Dissonanzen, kühnen rhythmischen Kombinationen, fantastischen instrumentalen Mischungen vertraut macht, den Begriff des Erträglich- oder Angenehmklingenden weiter fassen wird als das ihm voraufgehende, das sein Ohr jahrzehntelang auf Einfacheres, auf Altgewohntes eingestellt hatte. Das Gesetz der Anpassung gilt gerade so gut für Theater- und Konzertbesucher wie für solche, die als Erwerbende in den Kampf um's Dasein unter veränderten wirtschaftlichen Bedingungen eintreten oder sich in der Stadt und auf dem Lande mit mancherlei wechselnden Kulturgegebenheiten abfinden müssen. Wenn sogar ein mittlerer Tenorverstand ausgedehnte, mit Intonationsschwierigkeiten hinlänglich

bedachte Rollen in den kompliziertesten modernen Tondramen bewältigt, warum sollten die wirklich musikalischen Kunstfreunde zurückbleiben? Ein Teil Snobismus mag mit dabei sein, wenn heute auch in Laienkreisen eifrig darüber verhandelt wird, wie dieser oder jener Kapellmeister im Gegensatz zu bekannten Berufsgenossen einen Beethovenischen Symphoniesatz darstelle. Doch spricht Dergleichen immerhin dafür, dass gegenwärtig auch Nicht-Zünftige ein Stück kunstvoll gefügter Architektur leichter überschauen als vordem. Wie früher selbst weniger Befähigte das Schema der Sonatenform ihrem jugendlichen, einer Wachstafel vergleichbaren Gedächtnis spielend einprägten, so macht sich die jetzt heranwachsende Generation, sofern sie ein leidliches Gehör hat, das Leitmotivsystem der „Götterdämmerung", die Disposition des „Zarathustra", die feinnervige Logik der Deklamation Hugo Wolfs ohne sonderliche Lernbeschwerden zu eigen.

Dazu hilft nicht wenig die auf klar gegliederten Aufriss jedweder musikalischen Architektur und eindringlich lebendigen Vortrag abzielende Bülow-Schule, durch die alle namhaften Dirigenten der Gegenwart gegangen sind. Dass fernerhin die Verdeckung des Orchesters es dem Fachmann wie dem Laien ausserordentlich erleichtert, der Wiedergabe vielstimmiger, vollsaftig instrumentierter Tondichtungen mit Genuss und schritthaltendem Verständnis zu folgen, darüber kann nach den im Bayreuther Festspielhause, im Münchner Prinzregenten-Theater und in der Hei-

delberger Stadthalle gesammelten Erfahrungen kein Zweifel obwalten. Womit zusammenfällt, dass bei dieser Einrichtung auch die auf Charakteristik durch die Farbe gerichteten Absichten des Komponisten ungleich besser erfüllt werden, da für ein Zusammenfassen des Klanges, für ein letztes sich-Abgleichen und Ineinanderschweben der Einzeltöne in modernen koloristischen Harmonien der die Spieler verbergende Deckel oder Schirm ähnlich wirkt wie die Lasur bei einem Gemälde.

* * *

Am raschesten kommen wir jedoch den führenden Geistern, den Schaffenden, nach, am besten wappnen wir uns gegen die Gefahr des Rückständig-Werdens, der geistigen Arterienverkalkung durch ein unausgesetztes, liebevolles Versenken in die Natur. Sie — und zwar die Natur jeder Zone — orchestriert im Ueber- und Durcheinanderschichten der Linien und Massen, der Farbenstimmungen, der Lichtimprovisationen millionenmal üppiger als ein im Klangrausch schwelgender Instrumentator. Doch verschwenderisch, wie sie ist, regiert sie zweckvoll; sie zeigt, sie bietet uns nichts, das nicht in Ausmünzung praktischer oder idealer Werte zu verwenden wäre. Wie der Produzierende, so kann auch der ihm Nachempfindende den Weg zum Kunstwerk nur durch die Natur finden. Je williger, fleissiger wir uns in die Natur einfühlen, um so intensiver, um so moderner werden wir in der Kunst sehen und hören. Zu Mozartischen Formen und Dar-

stellungsmitteln sich zurückwenden, das hiesse zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts die Natur wieder auf die Art anschauen, wie man es in der Epoche Rousseaus tat. Was doch widersinnig wäre.

Stellen wir uns einen breiten, mächtigen Fluss vor, in dessen Stromrichtung jeweilig Wolkenketten ziehen. Leicht mag da die das eine Ufer bespülende Hälfte des Gewässers trüb, finster erscheinen, während über die andere Sonnenglanz gebreitet ist. Mit einem Blick umfassen wir das Helle, Glitzernde und das Rätselvolle, Düstere. Wir gewahren, wie Beides am vorwärtsdringenden, sprudelnden Leben gleichen Anteil hat, wie hier tausend Funken aufsprühen, dort tiefes Blau in stumpfes Grau und Grau in Schwarz übergeht, wie Wellen und Wellchen vom Winde aufgetrieben werden und verfliessen, wie das bewegliche Element im Vorbeiziehen mit still ruhenden Ebenen und festgegründeten Bergen unendliche Zwiesprache hält und ewig streitet. Solchen Eindruck möcht' ich dem vergleichen, den wir vom modernen musikalischen Drama und der heutigen symphonischen Dichtung empfangen. Diese sind nicht entfernt so polyphon, so überreich an ausgesprochenen und an gebrochenen Tönen wie jenes Landschaftsbild. Gleich jedem anderen Kunstwerk verhalten auch sie sich zur Natur annähernd wie ein Klavierauszug zur Partitur. Obwohl ihnen auch Willkür nicht fremd ist, spiegeln sie doch in Vielem das Urbild treuer wieder, als es die klassische Oper und Symphonie vermochten. Auch in ihnen laufen kontrastierende Linien nebeneinander, die

doch dem gleichen Ziel zustreben. Eine Fülle des Webens, Drängens und Spriessens, Spiel und Kampf, starke Reflexe des sieghaften nebelzerstreuenden Tagesgestirns und die jagenden Riesenschatten nächtlicher Gewalten, überschäumende Lebensfreude und dumpf unfrohes Vorwärtshasten, ein Auflehnen gegen unverrückbare Daseinsgesetze, ein ermattendes Abgleiten und abermals ein Zusammenraffen der Kräfte zu erneutem Weitereilen in der Lebensbahn, bis zum Auflösen im Meere des Vergehens und Wiedererzeugens: das spricht sich in unserer neuen Tonkunst aus. Sie ist im Grunde ihres Wesens nicht gar verschieden von der früherer Zeiten. Aber sie schöpft mit weiter ausgebogenen Händen und nachhaltigerer Energie aus den Quellen, die alle Kunst speisen. Langsam, doch merklich erhält sie einen stärkeren Zug in's Pantheistische. Und wir, die Geniessenden, beherrschen ein weiteres Sehfeld als die, welche uns vorangingen, und wir beherrschen es bis in versteckte Bodenfalten. Noch mehr, noch weit mehr werden unsere Nachfahren sehen. Denn das Musikdrama und die symphonische Dichtung stehen erst am Anfang ihrer Entwicklung. Hundert Jahre sind nichts im Ewigkeitslauf grosser Kunstgedanken.

* *
*

Sicherlich: wem viel Macht zufällt, den reizt es einmal, sie zu missbrauchen. Nicht Jedem ist es gegeben, aus dem Vollen mit Geschmack zu wirtschaften — wie sich denn überhaupt die Re-

geln alter und neuer Grammatiken, aber niemals Geschmack und Stil erlernen lassen. Ein reiches Gewand kann gleicherweise mit Geschmack gefertigt sein wie ein schlichtes; sollen reiche, schöne Gewänder von einer löblichen ästhetischen Polizei verboten werden, weil es Protzen gibt, die schreiende, bunte Töne bevorzugen oder Linkische, die einen prächtig ausladenden Faltenwurf durch ungeschickte Bewegungen verderben?

Ist Bach bescheiden, wenn er Chormassen, Themen, kunstvolle Praktiken bis zur Sonnenhöhe auftürmt? Warum „darf" man Singstimmen ad libitum übereinanderschichten, mit Instrumentalstimmen aber nicht über das Mozart- oder allenfalls über das Beethoven-Orchester hinausgehen? Weil Bach Klassiker und über anderthalb Jahrhunderte tot ist? Will mir Jemand einreden, dass er eine geringere geistige Anspannung nötig habe, wenn er mit einem durch sieben Himmel brausenden Bachischen Doppelchor mitfliegen oder einem Glanzwerk der Palestrinazeit von Takt zu Takt als erkennend Mitschauender lauschen will, als wenn er den „Zarathustra" oder den zweiten Akt der „Rose vom Liebesgarten" aufmerksam in sich aufnimmt?

Mancherlei Lehren gibt die Kunstgeschichte. So, dass in verschiedenen Epochen ausserordentliche Leistungen, die Niemand missen möchte, gerade aus einer Technik des Ueberflusses geboren werden: siehe die griechische Spätplastik, siehe Rubens, siehe die hervorragenden Baumeister des Barocks. Man sei unbesorgt: etwas, das nicht etwa die Puristen unter

den Zeitgenossen, sondern der wahrhaftige Rechtsspruch der Geschichte hinterher als „Zuviel" bezeichnet, korrigiert sich jedesmal von selbst. Nicht kritische Straf- und Busspredigten, sondern die künstlerischen Bedürfnisse einer mit jugendlicher Frische neu anhebenden Geistesperiode drängten die in's Masslose gesteigerte Kontrapunktik der alten Niederländer zurück. Gemeinschädlicher als die Versuche Talentloser, die auf's Geratewohl in die heutigestags batterienweise aufgestellten Farbentontöpfe hineintappen, sind die Auslassungen fantasiearmer und unlogischer Kritiker. Es ist grober Unfug, mit Phrasen um sich zu werfen wie: „Herr Quickendudel sucht durch blendende Instrumentation über seine Erfindungsarmut hinwegzutäuschen." Ach nein: eine Absicht, das Publikum zu betrügen, ist hier ganz und gar nicht vorhanden. Der arme Kerl ist fest davon überzeugt, seine Motive seien eigenartig, und just, weil sie ihm eigenartig, wertvoll dünken, sucht er aus ihnen zu machen, was er irgend vermag. Für Selbsttäuschungen muss man ja büssen. Aber Selbsttäuschung und Dolus sind doch nicht identisch. Sudermann, der die Maschinerie des französischen Bühnendialoges vortrefflich meistert, Fulda und Hofmannsthal, die die Technik des Verses und die klingende Bildersprache virtuos beherrschen, halten sich in gutem Glauben für Dramatiker und schreiben Schauspiele. Wir mögen solche Blender ablehnen; aber wir sind keineswegs dazu berechtigt, anzunehmen, dass sie sich einer relativen Dürftigkeit ihrer Ideen bewusst wären und es mit Berechnung darauf

anlegten, uns in der Ausnutzung ihrer rühmenswerten, zum Teil brillanten Fertigkeiten einen nicht vorhandenen poetischen Kern vorzutäuschen. Bleibt die Frage offen, ob Herr Quickendudel denn wirklich „verblüffend gut instrumentiere". Ich fürchte, nein. Wieder stossen wir auf eine seichte Redensart: „Gut instrumentieren kann heutzutage Jeder." Falsch. Der Modernen, die wirklich gut instrumentieren, sind verhältnismässig Wenige. Gut instrumentieren heisst so schreiben, dass ein tüchtiger Dirigent beim Studium und beim Vortrag nichts dynamisch zu retuschieren, nichts hinzuzufügen und nichts wegzunehmen braucht. Also durchsichtig und in sachgemäss abgewogenem Verhältnis aller Einzelstimmen und Gruppen. Was, bei entsprechender Höhe der Begabung, mit fünfundzwanzig Systemen ebenso zu richten ist als mit acht.

Wer hervorragend schön und zwar im Sinne der Charakteristik durch die Farbe orchestriert, der hat mit gleichem Recht den Ruhmeskranz des Erfinders zu beanspruchen als der, der edle, anmutige Melodien oder kernige Motive von subjektivem Profil bildet. Mag die blitzblanke Originalität der Thematik auch nicht der stärkste Teil der geistigen Potenz eines Richard Strauss sein: die Nachwelt wird ihn dennoch als genialen Erfinder preisen. Auch mit dem Tadelwort der Kurzatmigkeit des Melos und des tragenden musikalischen Gedankens empfiehlt es sich vorsichtig zu sein. Bach und Beethoven haben verschiedentlich auf der Grundlage von Motiven, die nicht nur kurzatmig und unscheinbar, sondern geradezu

nichtssagend sind, die allerherrlichsten Sätze gebaut. Das epigrammatisch knappe, in drei, vier Tönen sich zum Symbol verdichtende Motiv ist einpräglich und für jede Art von Darstellungsprozessen brauchbar. Es lässt sich ebensogut für schneidige kontrapunktische Dialektik zum leichten, widerstandsfähigen, federnden Stahl zurechthämmern wie für Ausnutzung im vornehmlich koloristisch ausgearbeiteten Stil verreiben. Viel will es schon heissen, wenn ein Thema, mit dem etwas anzufangen ist, an sich eine gute Figur macht. Gebilde wie die Ur- und Prinzipalmotive im „Ring des Nibelungen" oder wie die Terzette der Knaben in der „Zauberflöte" treten, gleich den Riesendiamanten, nur ausnahmsweise an's Licht. Schier unermessliche Entwicklungszeiten sind vonnöten, damit sich etwas Derartiges kristallisiere. Wer den Jüngeren mit dem wohlwollenden Lächeln des Gönners nahe legt, sie sollten sich getreulich nach dem Mozartischen Vorbilde modeln, der unterschätzt die „Zauberflöte" denn doch in recht bedenklichem Masse.

* *
*

Wie vielen Musikern war es denn gegeben, Grossmeister der bedeutenden Linie *und* der sprechenden Farbe zu sein? Einem Mozart, einem Schubert — einem Wagner — — hier stock' ich schon. Es ziemt uns, Beethoven als einen der hehrsten Olympier zu verehren, die je eine kurze Spanne in Menschengestalt auf Erden wandelten. Aber ganz ehrlich, ohne

falsche Pietät gesprochen: wie vieles in Beethovens Schöpfungen gibt es doch, das wir lediglich mit dem „inneren Ohr" erfassen können! Zählen ferner die Ouverturen Webers, des aufrichtigsten unter den Romantikern, nicht zu unseren kostbarsten Schätzen, weil ihre „Durchführungsteile" in einer mehr summarisch-koloristischen Behandlung angedeutet sind? Wollen wir Schumann zu dem werfen, was endgültig vorbei und abgetan ist, weil er öfters gegen seine wundersamsten Gedanken instrumentierte? Dürfen wir Bruckner den Lorbeer verweigern, weil bei ihm nicht selten die Farbe über den Kontur hinausquillt? Mit einem Wort: wären wir nicht klägliche Narren, wenn wir auf unsere Fahne: „aut Mozart, aut nihil" schrieben?

Wer der Natur gegenüber Takt hat, der wird ebensowenig eine italienische Landschaft mit einer deutschen vergleichen als einem Künstler auf Kosten eines anderen Weihrauch spenden und mit erhobener Stimme rufen: „Nur in Dir ruht das Heil! Zurück zu Dir!" Doch die Kritik, die nichts ist als Kritik, bleibt zur Pedanterie verurteilt — und der Pedant hat niemals Takt. Statt das fruchtbare deutsche Land, wo man jedes Jahr Geisteserntenin die Scheuern trägt, glücklich zu preisen, statt ein frisches Wagen, das allein neue Kulturhöhen erklimmen lässt, kräftig zu unterstützen, wird er ungeduldig, wenn nicht jede Entwicklungsphase, kaum dass sie begonnen, über Nacht zu Kulminationspunkten führt und überragende Genies zeitigt, und schüchtert sich und Andere

mit der kleinlichen Reaktionspolitik ängstlicher, haltloser Gemüter ein.

Mozart war Dramatiker: echte Dramatiker aber können am wenigsten als Schutzpatrone der Reaktion angesprochen und angefleht werden. Ihr ganzes Wesen ist Vorwärtsdringen, Entwicklung — wie das des Dramas selbst. Geistiger Gewinn wird nur in der Linie der Entwicklung erzielt. Mozart ist dem heutigen Geschlecht ein köstlicher Besitz, der ihm ohne Anstrengung zufiel. Eines solchen sich zu erfreuen und ihn zu rühmen, hat der das beste Recht, der aus eigener Kraft ein Ansehnliches dazu erwirbt.

DIE KONFUSION IN DER KRITIK

Offener Brief an Herrn Geheimen Hofrat Felix Draeseke in Dresden, bei Leipzig.

Nebst einem *Nachspiel.*

> Pictoribus atque poetis
> quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.
>
> *Horaz,* Episteln

> Die goldene Zeit, womit der Dichter uns
> Zu schmeicheln pflegt, die schöne Zeit, sie war
> So scheint es mir, so wenig als sie ist,
> Und war sie je, so war sie nur gewiss,
> Wie sie uns immer wieder werden kann.
>
> *Goethe,* Tasso.

Hochgeehrter Herr Geheimrat!

Gestatten Sie mir, Ihnen im Namen einer Anzahl Sie aufrichtig hochschätzender Musiker und Kunstfreunde zu danken, herzlich zu danken für Ihren geist- und temperamentvollen Aufsatz, dem Sie die Ueberschrift: „Die Konfusion in der Musik" gaben, und der, wie es in den „Meistersingern" heisst, viel Lärm

auf der Gasse machte. Die ehrenvolle Aufforderung, Ihnen diesen Dank zu übermitteln, wurde mir seitens meiner Freunde augenscheinlich deshalb zuteil, weil ich mich niemals einer Partei oder Clique zuschwor. Als regsames Lebewesen ist man mit einem halben Jahrhundert auf den Schultern zu alt, um mit dem „Fortschritt“ nur zu spielen, zu jung, um konservativ zu sein. Dazu noch Eines. Mein lieber Meister Hans von Bülow sagte mir mehr wie einmal: Sie hätten eine besondere Freude daran, wenn man die Dinge beim rechten Namen nennte. Das artige, allerdings fast stets auch erfolgreiche Diplomatisieren im Hofton der Weimarer Altenburg wäre nicht Ihre Sache gewesen. Nun denn: frei mit Sprache und Gedanken herauszugehen: das hat auch mir stets behagt.

Sie erwarben sich das ausserordentliche Verdienst, weiteren Kreisen deutlich zu zeigen, welche Gefahr uns droht: indem Sie nämlich die Reaktion an die Wand malten. Sie riefen den staatserhaltenden Elementen zu, sich um die von Ihnen erhobene Fahne zu scharen, zum Kampfe für Thron und Altar, für Mozart, Beethoven und Wagner. Es mag dahingestellt bleiben, ob Ihre jetzigen Gesinnungsgenossen Ihnen dafür dankbar sind, dass Sie, zur Ueberraschung für alle Welt, offen die Parole ausgaben: Zurück zur alten guten Zeit! Im Allgemeinen haben es die Männer der Reaktion an sich, im Stillen zu wühlen und erst dann ihre Endabsicht klar zu bekennen, wenn bereits ein ausgedehntes Stück Erdreich geräuschlos unterminiert ist. Das sähe Ihnen jedoch nicht

gleich. Vielleicht sind Sie heute das Schmerzenskind der Konservativen, wie Sie in früheren Jahren, zur Freude und Herzstärkung aller verwogenen Himmelsstürmer, als das enfant terrible der Zukünftler galten. Ihre prächtige Kampfnatur hat sich in ihrer Ehrlichkeit wie in ihrer Frische unverändert erhalten. Sie sind ein Charakter — unter Menschen etwas Seltenes, unter Künstlern beinahe etwas Unerhörtes, ganz gleich, ob sie westlich oder östlich, radikal oder rückschrittlich „gerichtet" sind. Sie haben eine zu gerade Natur für die Praktiken der kleinen vergifteten Nadelstiche, der unsauberen Intrigen, der unvermutet auftauchenden Kränkungen, wie wir, die sogenannten Fortschrittlichen, solche durch unsere Feinde, und, sofern wir Erfolge haben, durch unsere neidischen Freunde zu erleiden pflegen. Sie schlagen unbekümmert darauf los, auf die Gefahr hin, sich selbst weh zu tun. Es gibt noch Männer zwischen Elbe und Pleisse! Sie stellen auch darin ein für so manchen Heutigen beherzigenswertes Beispiel hin, dass Sie Ihren Namen, einen Namen von bestem Klange, getrost unter einen Artikel setzen, der Ihnen Angriff über Angriff zuziehen konnte. Andere lieben es, vom Tarnhelm der Anonymität gedeckt, einem unbequemen Gegner in den Rücken zu fallen und auf eine klipp und klar zugeschliffene Herausforderung hin sich feig hinter die Schürze der Redaktion zu verkriechen.

Schade, dass Sie in Ihrem mutvollen Vorgehen sich nicht konsequent zeigten, dass Sie mit den *Namen* der Künstler, die Sie in die Schranken forder-

ten, nicht vorbehaltlos herausgingen. Auf Richard Strauss zielten Sie ja indirekt hin; warum nannten Sie ihn nicht? Doch nicht etwa, weil er der Ehrenvorsitzende des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" ist — der von Meister Liszt begründeten Genossenschaft, die nach seinem Wunsche allem *Neuen*, *Gewagten*, in der *Gärung* Begriffenen, sofern es nur Begabung erkennen liesse, hilfreiche Förderung durch Versuchsaufführungen gewähren sollte? Einer Gemeinschaft, zu deren kräftigsten Stützen Sie einst gehörten? Dieser Umstand konnte Sie doch unmöglich bestimmen, mit Straussens Namen Versteck zu spielen. Weshalb also? Denken Sie einmal, in Frankreich würde heute durch Anschlag bekanntgegeben: „wir haben einem Lande den Krieg erklärt, das jenseit der Vogesen liegt und östlich von Polen begrenzt wird." Eine derartige Umschreibung dürfte in ganz Europa gelindes Kopfschütteln hervorrufen. Und wen rechnen Sie zu den Missetätern, „die ihm" — Strauss — „gefolgt sind", und über die Sie die ganze Schale Ihres Zornes ausgiessen? Zwischen 1850 und 1860, in der guten alten von Ihnen gepriesenen Zeit, war es doch Brauch, jedem, in dem man einen Feind erkannte oder zu erkennen glaubte, die ritterliche Ehre der Namensnennung zu erweisen. Also tat damals Felix Draeseke; also taten Franz Liszt, Hans von Bülow, Joachim Raff, Peter Cornelius. Wagner, an den sich zu halten Sie jetzt wieder so nachdrücklich empfehlen, betonte immer von Neuem, dass man sich und Anderen nur durch *Beispiele* etwas recht klar machen könne. In

diesem Punkte möchte also auch unsereiner zum laudator temporis acti werden.

* * *

Doch in nicht vielen anderen.

Selten in meinem Leben erschrak ich so heftig als in der Stunde, da mir zum ersten Male das von Ihnen entworfene Bild unseres heutigen Musikwesens medusenhaft entgegenstarrte. Fast meinte ich auf meine älteren Tage noch das Fürchten lernen zu müssen. Von einer „rauhen Gegenwart" sprechen Sie, von „sehr traurigen, unheilvollen Zuständen", von „Verwilderung", „heilloser Impietät", vom „qualmigen Nebeldunst wüster Unmusik", vom „erbarmungslosen Kampf Aller gegen Alle", schliesslich gar vom „Verfall der Kunst" und vom „Zusammensturz des Bestehenden". Erst bei wiederholtem Durchlesen Ihres kernigen Aufsatzes liess das Herzklopfen nach. Sind die Verhältnisse wirklich so entsetzlich, fragte ich mich? Dann müsste es in Deutschland keinen Baum geben, an dem nicht ein Musiker hinge, der aus Verzweiflung seinem Leben ein Ende gemacht hätte. Oder gingen wir anderen, die wir doch auch ernste Männer sind und tagaus, tagein Ursachen und Wirkungen abwägen, in den letzten zwei Dezennien sämtlich blind durch's Leben? Und nicht nur mit der Tonkunst sähe es nach Ihrer Meinung schlimm aus: dem ganzen Geiste und Wesen der Zeit entspräche „kalte Verständigkeit und Gleichgültigkeit". Kein Wunder also, dass in der „heutigen Komposition" die eigent-

liche Gemütssprache, wenn nicht erstorben, so doch sehr zurückgedämmt zu sein schiene.

Dass in unserer Epoche Alles zum besten bestellt sei, wird auch anderweitig kaum behauptet werden. Es gibt genug Mitbürger, die ich täglich dreimal dahin wünsche, wo der Pfeffer wächst, und noch lieber dahin, wo die Kannibalen mit dem lieben Nächsten im Umsehen reinen Tisch machen. Zum Beispiel: Bühnen- und Konzertagenten, Inhaber von Theaterzeitungen und anderen Revolverblättern, städtische Kunstkommissionen, die ein ihrer Obhut anvertrautes Orchester darben lassen, Hoftheater-Intendanten, die Mozart verbessern, Wunderkinder, deutsche lyrische Tenöre, Verleger, die unbemittelten Tonsetzern den Hals zuschnüren, Wiener Operetten-, Berliner Kupletschreiber und andere Wohltäter der modernen Menschheit. Dessenungeachtet glaub' ich, dass unsere Periode nicht schlechter geartet sei als irgendwelche ihr voraufgegangene. In nicht Wenigem besser. Kennen Sie eine Zeit, in der Arm und Reich so viel für gemeinnützige Zwecke beisteuerten wie in der unserigen? — sogar im Vaterlande der Dichter und Denker, wo deutsches Gemüt und zugeknöpfte Tasche sich öfters im gleichen Organismus vereinigt finden. Ist irgendwann, von irgendeinem Reformator schon Aehnliches geschaffen worden wie unsere soziale Gesetzgebung? Haben wir das fertig gebracht, so brauchen wir uns über unsere kalte Verständigkeit und Gleichgültigkeit nicht gar so sehr zu grämen. Ist Ihnen noch nichts von Bemühungen bekannt geworden, die darauf

abzielen, die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker zu verbessern? Schade! Der Bewegung könnte in Ihnen, einem so einflussreichen Manne, ein energischer Förderer erstehen!

Allerdings übte man vordem gute Werke in grösserer Behaglichkeit, im Schlafrock, im Hexameter-Stil von „Hermann und Dorothea". Das gab anmutende Bilder, die wir jetzt entbehren. Denn wir haben in unseren Tagen keine Zeit mehr dazu, charitative Handlungen in den Rahmen stimmungvoller Familien-Intérieurs zu fassen. Unser Herz musste notgedrungen eine andere Toilette machen. Aber es lebt noch und schlägt ganz normal.

* * *

Schlägt auch im rechten Takt für die Wiener Grossmeister und für die anderen Heroen der Musik, trotzdem wir, die Entwicklungsfreudigen — das abgenutzte Wort Fortschrittler geb' ich Ihnen gern preis — uns ganz als Moderne fühlen. Nein: *weil* wir uns ganz als Moderne fühlen. Wir Kinder unserer Zeit bewundern und ehren einen Mozart, einen Beethoven als grandiose Bewegungsfaktoren, als ungeheure treibende Kräfte im Weltganzen — im Gegensatz zu einer Vergangenheit, die sie als streng hieratisch modellierte, in ängstlich abgeschlossenem Tempelbezirk thronende Götter feierte. Wir fühlen deutlicher, wie beim ewigen Kreislauf der Natur das Blut jener Gewaltigen in den Schaffenden der Gegenwart zirkuliert. Auch in den waghalsigsten. Ungeachtet der zunehmenden

zeitlichen Entfernung, ungeachtet uns wesensfremder formaler Eigentümlichkeiten des Rokokos und des Empires sind sie uns menschlich näher gerückt. Auch dieser Umstand, nicht nur das durch soziale Verschiebungen sich ergebende Anwachsen des kunsthungrigen Publikums, bewirkt, dass für die Pflege dessen, was in ihren Werken ewig, unvergänglich ist, heute zehnmal so viel geschieht als in den Jahren 1850—70. Konnten Liszt und Bülow erst einer verhältnismässig beschränkten Anzahl von Hörern offenbaren, wie Beethoven aussah, ehe ihn die Leipziger mit Biedermeierfirnis und Sirup anstrichen, so vermitteln wir heute den Ur-, den Bülow-Beethoven Tausenden und Abertausenden bei durchschnittlich sehr achtbarer Ausführung für wenige Pfennige. Wobei es, die Dinge im Grossen gesehen, nicht von Belang ist, ob man hier und dort ein Horn oder ein Fagott mehr oder weniger mitblasen lässt. Leiter dieser Veranstaltungen sind fast ausnahmslos die verruchten Modernen. Ist es ein Zeichen von heilloser Impietät, von geminderter Wertschätzung, wenn wir heute Beethoven und Schiller erfolgreich in's Volk tragen? Fast geschieht an einigen Orten des Guten schon zu viel: das In-sich-Aufnehmen einer „Eroica" kann kein Alltagserlebnis sein. Früher waren es allein Joachim und seine Genossen, die uns die „letzten Quartette" des grossen Einsamen in vollem Ausschöpfen ihres geistigen Gehaltes vorzuführen wussten. Heute lösen auch die „Böhmen", die „Brüsseler", die „Münchner" und andere vortreffliche Künstler die gleiche riesenschwere Aufgabe in sehr

würdiger Weise — und alle finden ihre Hörer. Ebenso sieht es mit der öffentlichen Wiedergabe der Beethovenischen Klaviersonaten heute eher besser aus als ehedem. Nicht zum wenigsten wird man den „früheren", denen der ersten Periode, jetzt mehr gerecht. Lebhaft entsinne ich mich noch der Zeit, da Bülow der Einzige war, der die erste F-moll-Sonate, und ebenso die in Es-dur (Werk 7) und die in As-dur mit dem Trauermarsch aus einem Gusse hinstellte. Heute haben diese Meisterschöpfungen in einem d'Albert, Lamond, Ansorge, Schnabel und Anderen eine stattliche Reihe von grosszügig und mit herzenswarmer Beseelung gestaltenden Interpreten. Und selbst in jeder mittleren deutschen Musikstadt finden wir einige Pianisten, die in allen Treuen und meist auch mit anerkennenswertem Gelingen bestrebt sind, die Absichten des Meisters zu verwirklichen. Stümper, Fexe und Akrobaten haben sich anno 1850 just so breit gemacht, wie sie es heute tun. Aber ich denke mit Ihnen mich darin einig zu wissen, dass wir Tastenathleten wie Rosenthal, Hambourg, Godowsky, oder ladykillers wie Paderewski nicht als berufene Vertreter modernen Geistes betrachten. Muss ich endlich ausführlich nachweisen, dass die „Missa solemnis" nie zuvor, auch nicht unter der hingebenden Leitung Carl Riedels, ein derart bis in's Kleinste gewissenhaftes Studium erfuhr wie jetzt unter der Führung von Siegfried Ochs?

Insgleichen darf ich wohl darauf hindeuten, dass gemäss den Bestrebungen, die meine Freunde und ich

unter der Bezeichnung „Konzertreform" zusammenfassen, die Namen Haydn, Mozart, Beethoven heute beinahe durchgängig in einer ihnen mit Takt und Geschmack angepassten Umgebung auf den Programmen erscheinen. Auch ein Erfolg der Moderne — die gleichfalls dafür sorgt, dass eine nach Möglichkeit kurze Vortragsordnung aufgestellt, also die Eindrucksgewalt einer Beethovenischen Symphonie, als des Hauptstückes des Abends, durch ausgedehnte Beigaben nicht abgeschwächt werde. Auf den Konzertzetteln der Epoche Liszts steht noch die Rigoletto-Fantasie neben der „Appassionata". Und wenn ich einen Beweis aus meinem eigenen bescheidenen Arbeitsgebiet heranziehen darf: ich bemühe mich nach Kräften darum, dass in den von mir in's Leben gerufenen „Musikalischen Volksbibliotheken" den Besuchern alles „Zukünftlerische" tunlichst vollständig vorgelegt werden kann. Doch gleicherweise setz' ich meinen Ehrgeiz darein, dass die Sonaten Beethovens in einwandfreien Ausgaben sieben- bis achtmal vertreten sind — was mir noch lange nicht genügt. Schade, dass der Bestand jener Institute noch so wenig Kompositionen von Draeseke aufweist! Aber das soll kein Wink mit dem Zaunpfahl sein.

In summa: wenn die Klassiker heute vom Hades zurückkehren und unter uns wandeln könnten, hätten sie schwerlich Grund, uns Moderne pietätlos zu schelten. Sie sprechen immer von „Zerstörungslust". Wie nennt sich denn der Herostrat der Symphonik, der an Haydn Hand angelegt, seine Partituren auf der Brühl'-

schen Terrasse oder der Schönbrunner Gloriette öffentlich verbrannt hat? Welche Komposition Mozarts ist dadurch vernichtet worden, dass Strauss seinen „Don Quixote“, Konrad Ansorge seine Gesänge schrieb? Ich kenne nicht wenige enthusiastische Verehrer der Werke Straussens, die Mozartische Streichquartette mit tief innerlichem Wohlbehagen anhören — natürlich nicht alle miteinander, sondern die, in denen Mozart aus der Fülle einer begnadeten, schöpferischen Persönlichkeit spricht. Doch sie lieben und verehren den Geist, die Seele; nicht die Hülle, die Sonatenform. Fraglos ist bereits vor Mozart unendlich viel herrliche Musik entstanden; indessen vermag ich mich nicht zu entsinnen, irgendwo gelesen zu haben, dass Mozart Früheres zerstört hätte, wasmassen er seine Gedanken in andere Formen kleidete als die Meister des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts.

Heute, nach dem Ablauf eines weiteren musikgesättigten Säkulums, stehen wir ungefähr in der richtigen Entfernung zu Mozart, um zu fühlen, zu ermessen, was in seinem Werk Zeitlichkeits-, was in ihm Ewigkeitswerte sind. Jetzt erst war es möglich, dass ein Paul Bekker den freien Blick gewann, um die Gesamterscheinung Beethovens mit ihrer wundersamen Mischung von idealem Pathos, Realismus und Humor in Allem und Jedem zu verstehen. Denn sie wurzelt in einem Uebergangszeitalter, in einer ungeheuren Umwälzungsperiode, deren Nachwehen noch fortdauern. Von Wagner nicht zu reden, dessen versengende Energie wir noch so greifbar nahe spüren, dass es uns den Atem

versetzt. Und da wollen wir über Wandlungen, Strömungen ein Endurteil abgeben, in deren Mitte wir selbst ringen und kämpfen?

Sollten Sie und ich, wie ich hoffe, uns im Jahre 2913 auf der gleichen Asphodeloswiese begegnen, so können wir ja noch einmal in freundlicher Zwiesprach unsere Ansichten über das Kunstschaffen der Zeit austauschen, die wir heute Gegenwart nennen. Vermutlich wird es uns alsdann mit dem bleibenden Ertrag dieser Periode ähnlich gehen wie mit dem irgendwelcher anderen. Wir dürften uns dahin einigen, dass inzwischen so Manches abwelkte, während Anderes nach wie vor zu unserer Fantasie und Empfindung sprechen wird. Ganz gleich, ob eine symphonische Dichtung, ob ein Musikdrama mit fester oder lockerer Leitmotivstruktur, ob sonst ein enger oder weiter gezogenes Formschema in Rede steht.



Vorläufig verdammen Sie unsere Epoche noch in Bausch und Bogen, während Ihnen die Vergangenheit in einem wunderfein abgestimmten rosigen Licht erscheint. Den Unterschied zwischen Einst und Jetzt stellen Sie so dar, dass man früher „um Prinzipien kämpfte, heutzutage sich aber vergeblich umsieht nach den leitenden Gedanken, durch die die vorhandene Wirrnis zu erklären wäre“. Hier stock' ich. Ich schaue rechts, ich schaue links: ich gewahre keine Wirrnis. Ich sehe eine stattliche Zahl von Tonsetzern fleissig Notenköpfe schreiben. Die einen von der

Natur freigebig, die anderen mit berechneter Sparsamkeit, die dritten stiefmütterlich ausgestattet. Diese um neue Eroberungen auf dem unendlich weiten Gebiete der Kunst froh, Jene mehr anlehnungsbedürftig, Jene Gewohnheits-, Kathederkomponisten, oder wie man sie sonst nennen mag. Einflüsse von Meistern, die mit dem Unsterblichkeitsorden erster, zweiter, dritter Klasse in die Ewigkeit eingingen, kreuzen sich untereinander; Wechselströmungen zwischen Dichtung, Malerei und Musik sorgen für Auffrischung und Bewegung. All' das war seit Jahrhunderten nicht anders; all' das ergibt für mich ein lustiges, lebenerfülltes, buntes, aber durchaus nicht konfuses Bild. Man muss nur nicht als Schaffender mitten im Getriebe stecken: dann hat man eine leidlich klare Uebersicht. Und empfindet gar kein Bedürfnis nach „leitenden Gedanken", abstufender Systematik oder Dergleichen. Schon *die* Leitfäden seh' ich nicht gern, die mir zu einer amtlich geaichten Erkenntnis des einzelnen Kunstwerks verhelfen wollen; es verrät einen starken Hang zur Allerwelts-Bevormundung, wenn man sich an erwachsene Musiker und Musikfreunde herandrängt, um ihnen die Kunst mittels Tropffläschchen und Teelöffel einzugeben. Nun gar ein Leitgedankenführer durch die gesamte moderne Tonkunst! Entsetzliche Idee! Und ein unmögliches Unternehmen. Denn das Musikleben ist doch kein in Schweinsleder gebundenes Bibliothekobjekt, sondern etwas, das in jeder Sekunde neue Triebe, neue Formungen und Organismen zeigt. Ich sehe tausend Künstler, die für sich, für ihre Werke einen Platz an der Sonne erobern oder

wahren wollen. Weiter nichts. Dabei drängt der Huber den Müller gelegentlich um ein paar Spannen zurück. Willkürlich, unwillkürlich. Auch das hat sich eh und je so verhalten.

Im Wesentlichen auch in der Zeit, in der Wagner, Berlioz, Liszt sich durchzusetzen suchten. Ausdrücklich betone ich: *sich* durchzusetzen. Denn wenn ich heute die Akten jener grossen Kriegsjahre geruhig nachlese, so will es mich bedünken, als ob auch damals nicht sowohl für Prinzipien gekämpft wurde als vielmehr für *Werke*. Für den „Lohengrin", für die „Faust - Symphonie". Das Prinzipien - Feldgeschrei war nur die Begleiterscheinung, der obligate Gefechtslärm. Mit den Hieben, die ausgeteilt, mit den Kugeln, die verschossen wurden, wollte man für bestimmte Kompositionen Platz schaffen. Wenn die *Musiker* zu Felde zogen — Wagner, Liszt, Bülow, Draeseke, Cornelius, Raff — dann geschah das fast immer für etwas *Konkretes*. Unterschiede bestanden gemeiniglich nur darin, dass hier die Absicht ein-, dort dreimal unterstrichen wurde, und dass Wagner mit dem grossartigen Egoismus des weltumwandelnden Genies beinahe ausschliesslich für seine Schöpfungen, seine Pläne eintrat, während Liszt in der Sorge für die Ausbreitung und Pflege der Wagnerischen Dramen aufging und es den Jüngeren überliess, für seine symphonischen Dichtungen oder kirchlichen Kompositionen eine Lanze zu brechen. Auch die Berlioz-Propaganda wurde von den Musikern auf den Endzweck zugeschnitten, nicht Grundsätze oder Theorien, sondern fertig vor-

liegende Partituren in den Konzertsaal oder in's Theater zu bringen.

Neben den Musikern, genauer gesprochen, hinter ihnen und in guter Deckung erschienen aber noch andere Leute auf den Schlachtfeldern, die weder komponieren noch dirigieren noch als Künstler ein Instrument meistern noch auch immer mit richtigem Takt die nicht unwichtige Nebenrolle des verständnisvollen Zuhörers ausfüllen konnten. Das waren die Herren Brendel, Pohl, Nohl e tutti quanti. Hochachtbare, grundehrliche Leute, aber keineswegs Lieblinge Apolls, nicht sonderlich gedankenreiche Kritiker, zum Teil sogar Hegelianer, und geschwollene, ziemlich uninteressante Stilisten. Diese erhoben das Prinzipienrasseln zum Prinzip. Pohl als geborener Pleissenstädtler, die Anderen als dem Leipzigertum wahlverwandte Naturen. Jeder tat, sich wacker mühend, sein Bestes; doch ob sie die von ihnen vertretene Sache wirklich förderten? Die Werke, auf die es ankam, hätten sich auch ohne sie in's Freie gekämpft — nohlens, pohlens, wie Bülow in Stunden guter Laune zu sagen pflegte. Aber je mehr die Braven schrieben und sprachen, um so mehr bildeten sie sich ein, sie seien für das Gedeihen der Zukunftsmusik unentbehrlich. Auch das ergab eine Konfusion in der Kritik.

Ebenso war es den Konservativen damals nicht um Prinzipien, sondern um Schumann oder Mendelssohn, um die Gewandhäusler minderer Ordnung und ihr Wohlergehen, sodann ergänzungsweise um einen mög-

lichst vermuckerten Händel oder Mozart zu tun. Menschen hüben, Menschen drüben!

Sieht man die Prinzipien-Gymnastik, die rhetorisch-kritische Vernichtung „feindlicher", die mit warmem, sonoren Brustton vorgetragene Verhimmelung „sympathischer" Theorien, sieht man die Richtungspolemik und das kritische Scheibenschiessen überhaupt als etwas Wünschenswertes an — ich für meine Ueberzeugung bin Bismarckianer, Herr Geheimrat —, so muss man sagen, dass die literarische Garde Wagners und Liszts nicht auf der Höhe ihrer Aufgaben stand. Denken wir dagegen an die kritisch tätigen Pariser Parteigänger Glucks! Auch sie konnten ja den „Orpheus", die „Iphigenie in Aulis" nicht um einen Zentimeter über ihre natürliche Grösse hinaus erhöhen. Aber es waren doch Persönlichkeiten unter ihnen. Ludwig Rellstab schrieb in der Berliner Glanzzeit Spontinis und der Milder-Hauptmann unvergleichlich Zutreffenderes über Wahrscheinlichkeit der Handlung und Wahrhaftigkeit des Ausdrucks im Bereich der lyrischen Gesangsbühne als einige Jahrzehnte später die Herren Brendel, Pohl und Nohl. Und Heinrich Heine hat, noch ehe der „Fliegende Holländer" die Bühne beschritt, Meyerbeer und die „Grosse Pariser Oper" mit ein paar genialen Federstrichen mehr in die Enge getrieben und schonungsloser zusammengehauen als alle Anderen, die hinterher mit wuchtigem Pathos gegen den Komponisten des „Robert" donnerten — auch als Wagner und Schumann. Andernteils ist — das werden Sie fraglos zugeben — die literarisch-

musikalische Kritik unserer Tage im Grossen und Ganzen erheblich besser beschlagen als die der Generation von 1850 und 1860. Die Aufgabe, zugleich sachlich, in gemeinverständlichem Deutsch und ohne den Leser systematisch zu Tode zu langweilen über Musik zu schreiben, wird gegenwärtig gar nicht so selten bezwungen. Ueber die dilettantische Phraseologie eines Richard Pohl ist man denn doch ein ganzes Stück hinaus. Unsere Fehler haben wir ja Alle. Wenn es aber unter den schaffenden Künstlern keine Engel gibt: warum sollen die Kritiker unfehlbare Wesen von seraphischer Vollendung sein? Gerade das jedoch, was in der heutigen Kritik noch als rückständig auffällt, ist der Musikgeschichte Brendels und Aehnlichem zur Last zu legen: die Neigung zu unfruchtbarem Prinzipiendreschen. Wir halten uns immer noch zu viel an den spekulierenden Wagner, an den, der das herrliche Vorrecht, ein Deutscher zu sein, mit zehn von grossartiger, schier übermenschlicher Gedankenarbeit erfüllten Bänden Theorie bezahlte. Wir haben uns nicht genügend deutlich gemacht, dass der Meister an sein gesamtes Theoretisieren vergass, sobald er Gestalten bildete, sobald er auf der Bühne stand. Er „sang wie er musste", nicht wie er wollte, und so inszenierte er auch. Keinen geringen Nutzen würde es bringen, wenn man einmal „Oper und Drama" auf zehn Jahre unter Schloss und Riegel legen könnte. Nichts schränkt die Konfusion so sachgemäss ein wie der heilsame Zwang, selbständig denken zu müssen.

Nochmals betone ich: die Musiker, die in den gewaltigen Kampfjahren zur Feder griffen, traten für *Werke* ein. Nur Einiges von dem, was *sie* damals schrieben, wird als bedeutsames literarisches Dokument jener Tage für die Nachwelt dauernden Wert behalten. In erster Linie: eine Anzahl von Aufsätzen Hans von Bülows.

* *
*

Ich kann mir nicht helfen: es drängt mich gegenwärtig von Neuem dazu, den Namen Bülow nach Kräften in den Vordergrund zu rücken. Wenn's auch Verschiedenen unlieb sein sollte. Es gibt so Viele, die sich nicht gern daran erinnern lassen, dass sie Jemandem verschuldet sind.

Sie schreiben: „Mit . . . . Brahms . . . . . war auch eine Anzahl von Zukunftsmusikern in nähere Berührung gekommen, die sich für seine Werke sehr erwärmten, an deren konservativer Haltung keinen Anstoss nahmen, ihre eigne Sache aber, ohne dass es ihnen vielleicht zum Bewusstsein gekommen, auf's Verhängnisvollste gefährdeten. Wunderbarerweise fügte sich auch die Kritik in diesen Zustand, und als dann das Publikum ebenfalls anfing, die Neudeutschen und die Brahmsanhänger zu vermengen und unter dem selben Gesichtspunkt zu betrachten, war natürlich die Konfusion, die noch jetzt in der Tonkunst herrscht, schon damals (etwa um 1880) auf eine recht ansehnliche Höhe gestiegen. Oder soll man es nicht als Konfusion bezeichnen, wenn eine Partei, die im Wesentlichen

alles von ihr Verfochtene durchgesetzt hat, mit dem von der Gegenpartei aufgestellten Meister gemeinsame Sache macht und weder Kritik noch Publikum die betreffenden Werke mehr auseinander zu halten vermögen?"

Haben Sie mit diesen Ausführungen auf Bülow gezielt? Ich kenne eine Anzahl Musiker, die sich über den Inhalt dieser Ihrer Zeilen tagelang den Kopf zerbrachen, und zwar mit negativem Erfolge, so dass sie, wie man zu sagen pflegt, konfus wurden. Es drängt sich mir die Empfindung auf, ich vermöchte ein wenig zur Aufhellung dieser Konfusion beizutragen, wenn ich mich im Zusammenfassen von Eindrücken, die ich bei jahrelangem Miterleben der künstlerischen Arbeit und der Schicksale Bülows gewann, mich über das Verhältnis des Grossmeisters der Reproduktion zu Brahms rückhaltlos ausspräche.

Man kann den Inhalt der letzten zwanzig Lebensjahre Bülows nur verstehen, wenn man sich vergegenwärtigt, dass ihn das tragische Ereignis seines Daseins ein für allemal aus seiner Bahn warf. Der Verlust des teuersten, ihm beschiedenen Gutes schlug nicht nur dem Menschen Bülow eine unheilbare Wunde: er brachte auch den Künstler um den höchsten Preis seines Strebens. Was er nur immer bis zur Höhe seiner Mannesreife in rastloser Tätigkeit erreichte: es hätte in der Durchführung einer Alles vereinigenden Aufgabe seinen krönenden Abschluss gefunden. Durch sein unübertroffenes, unübertreffliches Meisterdirigententum, durch das, was ihn seit den ersten Weimarer

Zeiten an Wagner und was Wagner an ihn band, wäre Bülow berufen gewesen, *der Bayreuther Dirigent* zu werden. Da griff das Schicksal ein. Wagner und Bülow konnten sich nicht mehr begegnen. Wagner starb. Im gemeinsamen Anstreben höchster künstlerischer Ziele hätten sich Bülow und die Herrin des Festspielhauses als hoch- und grossgesinnte Ausnahmenaturen die Hand reichen können. Die Getreuen des Hauses Wahnfried und die alten, bewährten Helfer am Werk würden das neu besiegelte ideale Einvernehmen in schicklicher Zurückhaltung geehrt haben. Aber wem man ein taktvolles Beiseitetreten, eine delikate Haltung in einer ungewöhnlichen Situation nicht zuzutrauen hatte, das war der Bayreuther Tross: die Wichtigtuer mit der mehrzackigen Krone oder der Kuponschere im Wappen, und die dilettierenden Reporter — — Vehikel, die man, wie es schien, nicht zu entbehren imstande war, da das deutsche Volk, für das Wagner sein Werk geschaffen hatte, den Amerikanern den Vortritt liess.

So gebar das erste tragische Moment das weitere, dass ein Genie der Reproduktion wie Bülow sich fernerhin auf die Lösung von Surrogat-Aufgaben angewiesen sah. Die beste Gegenwart blieb ihm verschlossen; eine zweite Wagner-Liszt-Aera aus dem Boden zu stampfen vermochte er nicht: da musste ein retrospektives Element in sein Wirken mit hineinkommen. Und doch arbeitete er, Früheres neu belebend, wieder der Zukunft vor. Denn, indem er mit seinen Meiningern, seinen Berliner Philharmonikern, seinen

Hamburger Getreuen die moderne, für alle Kapellmeister, die neben ihm wirkten und nach ihm auftraten, vorbildliche Orchesterdisziplin begründete, indem er mit tausend Beispielen offenbarte, was aus einem Instrumentalkörper herauszuholen sei, hat er neue Entwicklungen vorbereitet. Der Klangsinn eines Richard Strauss wurde in Meiningen befruchtet. Also die Meininger, die Berliner Kapelle waren arbeits- und kampfbereit: was liess sich mit ihnen studieren? Die Werke der Klassiker, der Romantiker, Berlioz, Liszt, die Vorspiele zu den Wagnerischen Dramen. Das befriedigte den feurigen Beethoven-Apostel, den alten Weimaraner, den Historiker. Nun wollte jedoch auch der Mensch Bülow sein Teil, wollte, seinem „charakter indelebilis“ gemäss, helfen, wohltun, dienen. Gab es Jemanden, der zurückgesetzt schien, der auf sein Recht wartete? Denn das war Bülows tägliche Frage. O ja, Johannes Brahms wartete. Als Jüngling von Schumann mit Enthusiasmus aufgenommen, musste er, zum Symphoniker herangereift, es erleben, dass die Schumannianer schöne Worte und herzinnige Händedrücke, aber seltener fähige Kapellmeister und tüchtige Orchester für ihn bereit hatten. Bülow legte also die Brahmsischen Orchesterpartituren auf sein Pult, hauptsächlich um dem rückschauenden Propheten Johannes Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, der dazumal unterschätzt wurde, wie er heute überschätzt wird. Ein wenig auch, um die Schumannianer zu ärgern, indem er ihnen zeigte, dass er mit „ihrem Brahms“ denn doch mehr anzufangen verstünde als sie. Haben Sie einmal

eine Symphonie von Brahms unter Leitung eines Schumannianers gehört, Herr Geheimrat? Wenn nicht, möcht' ich's Ihnen auch für die Folge nicht wünschen. Grau in Schwarz. Bülow schlug die C-moll-, die F-dur-Symphonie auf. Alles sehr gediegen, sehr vornehm, sehr klar und klug gefügt: Respekt erweckende, schwerwiegende Arbeit eines ganzen Mannes. Aber es klang nicht. Da wurde Bülows Ehrgeiz rege, es dennoch klingen zu lassen. Das Wunderbare geschah: er goss seine eigene blühende Orchesterfantasie über die Werke von Brahms aus. Selbst ein so sprödes Stück wie das Doppelkonzert für Violine und Cello gewann unter seinem Stabe Farbe und Glanz. Es klang, solange Bülow am Leben blieb. Dann erschien es mit einem Male wieder matt und stumpf.

Sicherlich wandte Bülow viel an Brahms. Doch über Brahms hat er nicht eine Sekunde Wagners vergessen. Brahms war ihm Beschäftigung, Wagner Herzenssache. Wie oft habe ich ihn nicht auf's Podium steigen sehen, um die „Tragische Ouvertüre" — und um das Tristan-Vorspiel zu dirigieren. Im ersteren Fall immer mit dem gesammelten Ernst, mit dem ein ehrenhafter Charakter an seine Pflicht geht. Im letzteren nie ohne ein freudiges Aufblitzen seines Auges. Brahms, der ein sehr feines Gefühl für Imponderabilien hatte, spürte das doch heraus. Denn soviel er Bülow verdankte, er legte es nie darauf an, sich zu „revanchieren" — wie wir in der bürgerlichen Umgangssprache sagen. Man nannte das dann: die keusche Verschlossenheit der Brahmsischen Seele. Beiläufig

bemerkt: Brahms war ein warmer Verehrer Wagners — ich berufe mich auf das vollgültige Zeugnis Victor Widmanns. Was von Zeit zu Zeit in Erinnerung zu bringen recht dienlich ist. Die Brahmsianer haben ihren beschränkten Cliquenhorizont — wie alle anderen I-Aner gleichfalls. Beweis: Beim „ersten deutschen Brahms-Fest", das 1908 zu München vor sich ging, setzte der schneidige, hochbegabte, doch für glanzvolle äussere Wirkungen zu stark eingenommene Fritz Steinbach den vier Symphonien grelle, verblitzende Lichter auf, die mit der vorwiegend in fein abgetöntem Helldunkel gehaltenen, von Brahms seinerzeit als massgebend erklärten Auffassung Bülows keineswegs harmonierten. Doch die engere Brahms-Gemeinde schwelgte in Entzücken. Als ich, darob erstaunt, ihren richtungweisenden Führer bescheidentlich fragte, ob es denn jetzt zwei authentische Auslegungen des Johannes-Evangeliums gäbe oder ob der gegenwärtig den Kommandostab führende Künstler dazu berufen und geeignet sei, Bülow in Vergessenheit zurücksinken zu lassen, da zuckte der grosse Häuptling halb ärgerlich, halb verlegen die Achseln und murmelte: „Wir haben Niemanden, der es besser machte." —

Davon, dass in den Kreisen Bülows oder anderweitig von Kritik und Publikum „Neudeutsche und Brahms-Anhänger vermengt und unter dem selben Gesichtspunkt betrachtet worden wären", hab' ich nie und nimmer etwas gehört. Gütiger Himmel: selbst mit Elephantenohren ausgestattete Leute, selbst Hottentotten müssten doch wohl Brahmsisch und Lisztisch

skizzierte und gefärbte Werke auseinanderzuhalten fähig sein!

Nun aber noch ein letztes Wort zum „Fall Bülow" in diesem Zusammenhange. Bülow hat auch für den jungen Richard Strauss Bresche geschlagen. Er deckte ihn nicht nur mit seinem Schild, als der wagemutige Münchner sich noch den Boden Zoll für Zoll erobern musste; er half auch beträchtlich dazu mit, dass Strauss in Eugen Spitzweg ein opferfähiger Verleger zur Seite trat. Nichts Geringes: den ersten Verleger findet man noch schwerer als das erste Publikum. Dies und Anderes tat Bülow für Strauss, obwohl ihm Manches in den Kompositionen des Jungmeisters nicht behagte. Denn das war allerdings den Musikern aus der von Ihnen so hochgerühmten Periode zu eigen, das war das Kennzeichen Liszts wie Bülows, dass sie für alles eintraten, in dem Kraft sich rührte und Keime sich regten — ganz gleich, ob es ihrem eigenen Wesen homogen war oder nicht. Sie sehen, dass ich der guten alten Zeit Gerechtigkeit widerfahren lasse, wo ich's nur irgend kann!

* *
*

Wir sind bei Strauss. Beim Problem des künstlerischen Schaffens.

Wie jedes Kunstwerk, so kann auch das musikalische, als sonderlich feine Kulturblüte, nur der Eigenart *der* Zeit entspriessen, in der es entsteht. Die Gemütswerte, die es birgt, kristallisieren sich aus dem

Seelenleben *der* Gegenwart heraus, die mit ihren Anschauungen, Kämpfen, Triumphen und Nöten die Hauptnährquelle für die Fantasie des Komponisten ist. Für ihn, wie für den zeitgenössischen Dichter und Maler sprechen Olymp und klassischer Orient, altes und neues Testament, Geschichte und romantisch verklärte Vergangenheit, so sehr sie ihn auch mit all' ihrem Grossen und Wunderwürdigen geistig nähren und beeinflussen mögen, doch nur in zweiter Linie mit. Ein Mann wie Richard Strauss entwächst der Epoche und wächst mit der Epoche, in der sich Deutschland zum Industriestaat umformt und zum meerbeherrschenden Weltreich entwickelt.

Nun hat naturgemäss für jeden, der Kunst in sich aufnimmt oder als Schaffender umbildet und weitergibt, die Gemütssprache der Jahre einen besonders traulichen Klang, in der er zuerst dem Leben selbständig gegenüber trat und sich seine Ideale bildete. Sie macht seinen besten Daseinsinhalt aus. Während aber die Zeit unbarmherzig weiterschreitet, brauchen wir uns auf. Mit anfänglich leise, dann stärker ermattenden Kräften sehen wir uns allmählich einer Welt gegenüber, in der nicht nur die Dekoration, sondern auch der Inhalt des Lebens wechseln mussten, in der eine Generation sich rührt und wirkt, die sich *ihre* Ziele setzt, mit dem gleichen Fug, mit dem wir uns die unserigen setzten. Es will demgemäss schon eine erhebliche Anstrengung, damit wir die Sprache derer, die das Recht der Aufstrebenden heischen, selbst nur äusserlich begreifen. Es will dazu

noch ein hingebungvolles Werben, um die *Seele* dessen, dem die Zukunft gehört, zu verstehen, um seinen Herzschlag belauschen zu können — ein Werben der Selbstlosen, Entsagenden. Mit einem Wort: Alles kommt darauf an, ob wir die Kraft in uns aufbringen, uns mit den Werdenden neu zu entwickeln. Das ist die Deutung der Sage vom Jungbrunnen.

Geht uns hingegen die Fähigkeit ab, mit der Jugend jung zu bleiben, so sind wir nur zu rasch bereit, die fernen Horizonten Zugewendeten, Vorwärtseilenden mit dem Vorwurf zu belasten, sie revolutionierten, womöglich zwecklos in die Luft hinein — während wir davon überzeugt sind, dass wir seinerzeit als staatserhaltende Faktoren mit Bedacht, in verständiger Anknüpfung an Gegebenes reformiert hätten. Nicht doch: um der Revolution willen hat noch Niemand revolutioniert! Weder in der Politik, noch in der Kunst. Man wollte stets etwas. Wollte es jeweilig unbewusst. Wie denn der Künstler Vieles und Mannigfaches intuitiv, durch Inspiration ergreift und sich im Zwange einer Idee, die von seinem ganzen Sein Besitz nahm, neue Ausdrucksmittel zurüstet. Mit denen er aber lediglich Vorhandenes, vor ihm Gegebenes weiterbildet. Nur dass uns, die wir als Nichtschaffende oder Schaffende von andersartiger Organisation ihm nicht so schnell zu folgen vermögen, nicht Weniges gewaltsam, also revolutionär erscheint, das eine oder einige Generationen später sich als historisch wohlgewachsen darstellt. Heute gewahren auch minder Musikalische, wie sich zu Wagners Architektur, Harmonik, Instru-

mentierung, die uns in unserer Jugend hinlänglich revolutionär erschienen, überall wohlgefügte geschichtliche Brücken spannen. Ebenso zu Liszts symphonischen Dichtungen: Sie haben uns ja selbst bündig und schlagend nachgewiesen, wie Liszt nicht nur in der Harmonik, sondern auch in der Formengebung auf Schubertischen Grundlagen weiterbaute. Wenn wir hochmoderne Kompositionen nicht im Zwange der Tagesberichterstattung oder im Zorn des durch unliebsame persönliche Erfahrungen Verärgerten summarisch abtun, wenn wir sie so eingehend und liebevoll zu betrachten suchen, wie der junge Schumann und wie Bülow die ihnen vorgelegten Neuheiten durchnahmen, so werden wir bei einem ansehnlichen Teile schon zu erkennen vermögen, wie hier Berliozische, dort Wagnerische Einflüsse fortwirken, dort beide sich vereinigen, dort Wagnerische und Brahmsische Anregungen ineinanderspielen — wie bei Schillings —, dort Lisztische und Brahmsische sich begegnen — wie bei Reger. Ist das ein Unglück? Führt das zur Konfusion? Nur im eigentlichen Sinne des Wortes, nämlich zur „Zusammenschmelzung". Sind nicht ehemals viel gegensätzlicher geartete schöpferische Kräfte in einem Gemeinsamen aufgegangen? Siehe Händel! Es schlägt ja nicht immer gut aus, wenn ein Deutscher eine Italienerin heiratet, aber mitunter erkennt man doch „an den Kinden", dass sich auch auf diesem Wege ein rechtes Elternpaar zusammenfinden kann.

Die Schulgrammatiken sind schlimm, aber die

Richtungsgrammatiken noch viel schlimmer. Weil ich vorwiegend in einem Zirkel lebe, ihm auch wohl viel schulde, deshalb dürfte ich mich von Niemandem anregen lassen, der ausserhalb dieses Zirkels steht? „Ein edler Mensch kann einem engen Kreise nicht seine Bildung danken", heisst es im „Tasso". Auch setzt die Natur keine Eunuchen in die Welt. Alles, was lebt, was gelebt hat, wirkt fort. Wenn zwei Elemente eine Verbindung eingehen, so beweist das nicht mehr und nicht minder, als dass diese Verbindung möglich ist, — dass sie, wenn man so will, im Schöpfungsplan vorgesehen war. Die Schöpfungsgeschichte ist nicht mit Zeile so und so viel des alten Testamentes zu Ende, sondern wird erst zum Abschluss gekommen sein, wenn Alles rettungslos vergletschert ist. So wenig die Natur revolutioniert, auch wenn sie gelegentlich die Vulkane Lava speien oder Inseln aus dem Ozean hervortreten lässt, so sehr also in ihr Alles organische Entwicklung bei freilich wechselnden Produktions-Zeitmassen ist, so wenig revolutionieren die Menschen. Auch sofern sie sich's einbilden. Auch sofern sie von grossen Revolutionen sprechen.

So werden sich Spätere auch den Erzrevolutionär Strauss als eine nach logischen Naturgesetzen sich entfaltende Erscheinung in allem Einzelnen erklären können. Ich vermute etwas wie eine Synthese von Wagner, Liszt, Berlioz und — Mendelssohn. Der alte Franz Strauss, nicht nur der zartsinnigste, poetischste aller Hornisten, sondern auch ein hervorragend gediegener Theoretiker und ein schneidiger Dirigent, war

Mendelssohnianer. An irgend etwas gibt der Mensch stets zu erkennen, dass er der Sprössling seiner Familie sei. Vielleicht errichtet man Richard Strauss noch einmal ein Denkmal vor dem Leipziger Gewandhause.

* * *

Einen Anarchisten seh' ich im Komponisten des „Zarathustra" ganz und gar nicht. Eher – dass ich's nur rund heraussage — ein ansehnliches Stück von einem Idealisten. Wenn ein Künstler, um Ihren Ausdruck anzuwenden, sich mit Bewusstsein dem „Kultus des Hässlichen" ergibt, so wählt er, denk' ich, vor Allem seine Stoffe danach. Wie beispielsweise verschiedene altniederländische Kleinmeister. Oder der Belgier Wiertz. Oder Maupassant und die Gebrüder Goncourt. Oder in gewissem Sinne auch Berlioz, der an seinem Hexensabbat, seiner Räuberorgie, seinem Höllenritt eine ganz diabolische Freude hatte. Doch an Berlioz sind wir von Jugend auf gewöhnt — was, wie Figura zeigt, in der Beurteilung einen Riesenunterschied macht. Sie kennen sicherlich das erstaunlich veristische, erstaunlich bedeutende Porträt der ‚Hille Bobbe" von Franz Hals im Berliner „Kaiser Friedrich-Museum". Stellen Sie sich vor, es tauchte frisch von der Staffelei weg in einer Ausstellung der Münchner oder Berliner „Sezession" auf. Ich glaube, auf Franz Hals würden Schimpfworte niederprasseln, wie sie nicht einmal in einem Wörterbuch des Pariser Argot zu finden sind.

Man mag über den „Guntram", den „Macbeth",

über „Tod und Verklärung“, den „Eulenspiegel“, den „Zarathustra“, das „Heldenleben“, den „Don Quixote“ denken wie man will — auch mir gehen unter Anderem der sentimentale Schluss des „Heldenlebens“ und Einiges in den „Variationen ritterlichen Charakters“ nicht recht ein. Aber darüber kann doch kein Zweifel bestehen, dass es sich in all' den genannten Tondichtungen um idealische Probleme handelt, die man — vom „Guntram“ abgesehen — vielleicht nur in bedingtem Grade durch absolute Musik zu bezwingen imstande ist, die man indessen auch beim schlimmsten Willen nicht anarchistisch zerstückeln, in's Hässliche verdrehen, kurz, auf den Kopf stellen kann. Der voreingenommenste Anti-Straussianer wird doch nicht behaupten, dass der Künstler in seinem Lebenswerk eine Galerie von Karikaturen zusammenstellen will! Ergreife ich aber einmal ein idealisches Thema, so muss ich die Verarbeitung im Wesentlichen unter idealen Gesichtspunkten disponieren. Der Stoff ist dann stärker als ich. Und auf meiner Palette vermag ich wohl neue, bisher ungeahnte Farbenmischungen zusammenzubrauen — wogegen ich ebensowenig als irgendwer mit Assa foetida, Strychnin oder Dynamit malen kann. Was wir doch bedenken sollten, sofern wir uns mit den Malern auseinandersetzen. Bleibt, wenn wir den Kreis der Orchesterwerke Straussens aus seiner Reifeperiode ausschreiten, noch das gleichfalls idealische Lustspiel-Problem, die „Domestica“, die, wenn ich sie recht verstehe, die Familie ein wenig ironisiert — was ja Molière in verschie-

dentlichen Komödien und Goethe in seiner „Natürlichen Tochter“ auch getan haben —, aber doch als „Grundpfeiler der staatlichen Ordnung“ verherrlicht.

Nein, nein: Strauss ist weit davon entfernt, nach Sensationsthemen zu suchen. Er steht zumeist seinem Stoff ganz naiv gegenüber, einem Stoff, wie er ihm durch Lektüre, Beobachtung, Erlebnis inmitten der tausend wechselnden Zufälligkeiten des Lebens vor Augen gerückt wird. Und unwillkürlich fühlt er sich zu dem hingezogen, was seiner Eigenbegabung liegt. Er ist ein wundervoller Frauenmaler — im Gegensatz zu seinem engeren Landsmann Lenbach, der die Frau veräusserlichte, weil er an der Oberfläche der Dame haften blieb. Strauss schildert Frauentypen, also nichts weniger als kleine neurasthenische Gegenwarts-Weiblichkeiten. Ganz bescheiden begann er mit dem Porträt der Wagnerianerin — Freihild im „Guntram“. Alsdann stellte er sich eine schon ein wenig schwerere, wenngleich noch keineswegs verzwickte Aufgabe: das Konterfei der Münchnerin — Diemut in der „Feuersnot“. Hierauf kam die Jüdin an die Reihe — „Salome“. „Sodoms Ende“, mit einer dem Bilderbogen-Auspinsler Sudermann um's tausendfache überlegenen Gestaltungskraft in die Epoche der grossen Weltenwende zurückübersetzt. Palästina führte ihn an die Pforten von Hellas. Die Schwingen erstarkten. Er wagte sich an die Griechin. Nicht wie sie Winckelmann im Laboratorium des Archäologen sah. Nicht wie sie einem altweimarischen Musenalmanach als Ti-

telkupfer vorgeheftet ist — halb von der unauslöschlichen Sehnsucht nach den Gefilden hoher Ahnen als ideal angehauchtes Trugbild hervorgezaubert, halb aus Rokoko-Empfindungen geboren, von der Steinkühle italienischer Museen umflossen. Vielmehr einzig als blutvolles Wesen, das sich „Menschenhass aus der Fülle der Liebe trank." Als dramatisches Volltemperament, das nach allen Seiten ausladet, wettert, tobt und im Vernichten Anderer sich selbst verzehrt. Freilich muss man die Frauen kennen, ehe man sich, wie Wagner, von ihnen erlösen lässt. Muss sie kennen, wenn man, wie Strauss, das prachtvolle Raubtier in ihnen aufdeckt. Erinnern wir uns daran, dass die Rätsel bergende, Glut ausatmende, Verderben sprühende Sphinx aus Aegypten stammte, doch zur Griechin geworden war. Mit welch' lodern-dem Temperament mag wohl der fälschlich zum Enthaltsamkeitsprediger umgestempelte Sophokles diese Sphinx vor der Natur studiert haben! — Nach der Vollendung des in gewaltiger Kraftanspannung ausgeführten Elektra-Bildes vergnügte sich Strauss an ein paar feinen Studienköpfen nach typischen Wiener Modellen: vor uns traten Sofie Faninal, mehr Katharina Fröhlich als Melitta, und die Marschallin — die schöne, fesche, gescheite, von drei Feuilletonisten-Generationen in unauslöschlicher Dankbarkeit gefeierte Gesellschaftszierde der Donaumetropole. Mit der „Ariadne auf Naxos" endlich ist Strauss zur „Frau an sich" vorgedrungen, die sich, dem stets nach sophistischen Entschuldigungen haschenden Manne gegenüber, in

Treue und Untreue gleich ehrlich gibt. Denn wie Faust und Mephisto, so dünken mir Ariadne und Zerbinetta Ausstrahlungen des gleichen Wesens.

Alles in Allem: ich rechne Strauss mehr den gesunden Realisten mit merklichem idealistischen Einschlag zu, Sie den Veristen. Sie schreiben: „ein Drang, den man Verismus genannt hat, ist gleichzeitig in allen Künsten zutage getreten." Mich hat die Kunstgeschichte gelehrt, dass der Verismus, dessen Stammbaum sich bis in die Mysterien des Mittelalters, wenn nicht gar bis in die bildlichen Darstellungen altorientalischer Völker zurückverfolgen lässt, nach längerer Pause im neunzehnten Jahrhundert zuerst wieder auf dem Gebiet der französischen Malerei auftauchte, dann in der ausländischen und deutschen Dichtung vorsprach und zuletzt in die Musik einzudringen versuchte. Ferner bin ich imstande, nachzuweisen, dass er nicht, wie Sie behaupten, vorweg bei der modernsten Programmusik anklopfte, sondern bei der Oper, und zwar bei der romanischen. Verdis „Violetta" und Bizets „Carmen", in denen veristische Anläufe am frühesten zutage treten, alsdann die teils brutalen, teils spitzfindigen ersten Versuche der Jungitaliener gehen dem Straussischen „Don Quixote" um eine Reihe von Jahren voraus. Endlich ist es mir möglich, mir vorzustellen, dass man in der Programmusik ausnahmsweise eine veristische Nuance anbringe, wie das von Ihnen zitierte „Hammelgeblök" in der letztgenannten Komposition — bei welcher Stelle übrigens auch an einen gelungenen Witz zu denken wäre, inso-

fern der Autor symbolische, dem genus homo sapiens angehörende Schafsköpfe im Auge gehabt hätte. Aber ich verstehe nicht, wie man in irgendwelcher Gattung der reinen Instrumentalmusik auch nur zwei Minuten hintereinander veristisch schreiben *kann*. Denn der Verismo ist an den gedanklich festumschriebenen Begriff, an das Wort und an die bildliche Darstellung gebunden. Am allerwenigsten aber haben die so ziemlich aus jeder Partitur unseres glücklicherweise recht frohgemuten Anarchisten hervorguckenden drastischen Eulenspiegeleien mit dem Verismo etwas zu tun. Strauss liebt es nun einmal, den Philister zu verblüffen — „épater le bourgeois", wie man an der Seine sagt. Diese reichlich eingestreuten Improvisationen des Uebermuts sind in seinen Tonsätzen das, was die Baumeister Architektenscherze nennen und nach uraltem Herkommen sogar an den Aussenportalen oder im Innern von Kirchen anbringen. Knallbonbons, keine Sprengbomben. Darf der Idealist nicht lachen, nicht heiter sein?

* * *

Was hätte jedoch Strauss am Ende aller Dinge tun sollen, wenn es nach Ihnen gegangen wäre? Das Tristan-Vorspiel kopieren? Denn das ist Ihre Rede: „Alle neuen Resultate in klassischer Ausdrucksweise und Form zur Geltung zu bringen, wie dies auf bewunderungswürdige Weise im Tristan-Vorspiel geschehen ist, wäre als eine lohnenswerte Aufgabe erschienen nicht nur für einen Einzelnen, sondern eine ganze

Generation von Künstlern und wohl des Schweisses eines Edlen wert."

In aller Bescheidenheit glaub' ich, dass für die Kunst nicht viel dabei herausgekommen wäre, wenn Strauss, Schillings, Pfitzner, Klose, Hausegger, Thuille, Reger, Siegfried Wagner, Weingartner, d'Albert, Humperdinck, Mahler und noch einige Andere sich um einen grossen runden Tisch gesetzt und viribus unitis, oder ein Jeder mit eigenem Fleiss und Schweiss das Tristan-Vorspiel abgeschrieben haben würden. Sie prägten das treffende Wort „Meisterbeispiele". Meisterbeispiele beweisen aber nur für sich selbst. Die Fantasie mag sich an ihnen entzünden wie an einem bedeutenden Naturvorgange; doch sie sind mit ihrem Formgerüst keine Handfertigkeitsvorlagen für Fortbildungsschüler, geschweige denn für selbständige Künstler. Wie viele Matthäus-Passionen, Jupiter-Symphonien, „Winterreisen", Coriolan-, Freischütz-, Holländer-Ouvertüren gibt es denn? Nach Adam Riese nur je eine. Das beweist zum ersten, dass alle grossen Genietaten nicht an den Zwetschgenbäumen wachsen und einzig in ihrer Art bleiben.

Zum zweiten, dass es ein absonderliches Ansinnen an ein bescheidenes oder selbst bedeutendes Talent ist, es möge gefälligst aus dem linken Rockärmel eine Genieleistung schütteln, die bis an die Sterne reiche. Die Formen, die Architekturen jener Meisterbeispiele waren zugleich mit dem sie erfüllenden Inhalt entstanden, als reife Früchte besonders mächtig entwickelter Lebensbäume, als Niederschläge gewaltiger innerer Kri-

sen. Wir wissen Alle, dass die „Leiden des jungen Werthers“, der „Tasso“, die „Trilogie der Leidenschaft“ ebenso Herzensromane Goethes wie das Goethische Ingenium zur Voraussetzung haben. Geben Sie einem Hochbegabten die Fantasie, das Temperament, das Können, die gestaltende Logik Wagners, ferner eine harte, stürmisch bewegte Jugendzeit, die gleichen Erfolge und Enttäuschungen der früheren Mannesjahre, den grünen Hügel über dem lachenden Schweizer See — und ein Wesendonck-Erlebnis: er wird vielleicht etwas dem Tristan-Vorspiel Ebenbürtiges schreiben, aber doch etwas ganz Anderes. Denn er wird als Kind seiner Zeit schaffen, sich nicht auf die fünfziger Jahre des verflossenen Säkulums zurückstimmen können. Wenn Sie die Welt auf Richard Wagner festnageln wollen, was tun Sie da Anderes als die Vergangenheits-Fanatiker, die sie vordem auf Hasse, Salieri oder Mozart festzunageln wünschten?

Hand auf's Herz: wenn Sie komponieren, denken Sie da an irgendwelches von einem älteren oder jüngeren Genius der Welt geschenkte Meisterbeispiel? Schwerlich! Sondern ein innerer Drang, ein zweites, stärkeres, geheimnisvolles Ich in Ihnen treibt Sie, sich in Tönen auszusprechen. Liegt das Werk dann vollendet vor Ihnen, dann gewahren Sie — vielleicht zu Ihrem eigenen Erstaunen —, wie das, was für Sie ein seelisches Befreiungsmoment bedeutet, sich aus sich heraus sein selbeigen Gewand gesponnen hat.

Denn glücklicherweise haben Sie mit Joseph Rheinberger nicht allzuviel gemein, der zu mir sagte: „Bitte

machen Sie mir die Freude, mich ein- und ein andermal zu besuchen. Doch nie zwischen halb zehn und zwölf; denn dann komponiere ich." Diesem Manne, der seiner Muse eine solch' straff militärische Erziehung gegeben hatte, dass sie täglich mit dem Glockenschlag halb zehn bei ihm anläutete: ihm war es wohl zuzutrauen, dass er jedesmal vor dem Beginn seines Tagewerkes sich aus dem Musterbuche das Klischee 19 oder 87 heraussuchte. Im Uebrigen musste man den Hut tief vor ihm ziehen: er war ein Kontrapunktiker allerersten Ranges, wie Felix Draeseke und Friedrich Kiel.

* *
*

Souverän beherrschen Sie die verschiedenartigsten Techniken. Die Künste strenger Setzweise haben für Sie kein Geheimnis. Insgleichen schätzt man Sie als Meister der freien Fantasie.

In Allem zu Hause, allseitig sich als Schaffender betätigend, hegen Sie dennoch einseitige Anschauungen. Sie sind, hochverehrter Herr Geheimrat, kein unbefangener Richter, Sie können keiner sein. Und deshalb lehnen die Angeklagten und mit diesen die Corona der nichtkomponierenden, aber leidlich sachkundigen Hörer Ihren Spruch im vorliegenden Rechtshandel ab.

Nicht, weil Sie als Wortführer einer „Partei" heraustraten, der die Beschuldigten nicht angehören. Sondern weil Sie produzierender Künstler sind. Jedem anderen lebenden Tonsetzer, gleichviel welcher Rich-

tung, würden wir ebenfalls die Eignung und Befugnis abstreiten, aus den Leistungen der Gegenwart die annähernd richtige Durchschnittssumme zu ziehen, oder auch nur die Werke eines Kollegen völlig gerecht zu würdigen.

Wer soll über neuere Kunst schreiben? Womöglich gar Keiner. Denn jedes kritische Beleuchten ernsten zeitgenössischen Produzierens ist im besten Falle verfrühte, vorweggenommene Geschichtsschreibung, also ein Widerspruch in sich. Man kann die Distanz gar nicht weit genug nehmen, wenn man Musikerporträts oder Gruppenbilder in leidlich treffsicherer Verteilung von Licht und Schatten ausführen will. Ueberhaupt ist durch Schreiben über Kunst kaum je etwas gefördert, durch Schreiben gegen Kunst allerdings nicht wenig Lebensfähiges erstickt oder doch in seiner natürlichen Entwicklungsbahn gehemmt worden. Nun steht aber der Riesenmoloch mit den schwarzen Zähnen, die ungeheure Pressmaschine, dräuend vor uns und wird wohl erst am jüngsten Tage zertrümmert werden. Man taucht alles, was fleucht und kreucht, in Tinte, und so kann man, so gern man's möchte, sich der Dichtung, der Malerei, der Musik gegenüber nicht auf eine wohlwollend neutrale Haltung beschränken. Auch wären die Poeten und die Komponisten von jeglicher Profilbildung die ersten, die sich beklagen würden, wenn man sie mit Gesundheitsnotizen oder farblosen, auf alle Fälle gleichmässig passenden Lobeserhebungen abspeisen wollte. Soll und muss jedoch schlechterdings über Kunst, will sagen

über Kunst der Gegenwart vor der Oeffentlichkeit gesprochen werden, so richtet der Nicht-Schaffende mit solchem Tun immer noch weniger Unheil an.

Je stärker die individuell schöpferische Kraft, um so befangener das Urteil ihres Trägers über Alle, die in der selben Epoche auf gleichem Gebiete wirken. Setzen Sie zwei begabte Maler vor das denkbar einfachste Motiv: ein Stückchen ansteigende Wiese mit einem Bretterzaun an der Seite. Beide werden dieses Motiv anders sehen und wiedergeben; Jeder wird davon überzeugt sein, dass sein Nachbar es unrichtig anfange, die Natur überschminke, oder verkleinere, oder beschmutze, und, wie man so schön sagt, die Grenzen der Kunst überschreite. Denn Keiner von Beiden, mag er auch naturalistische, mag er selbst veristische Gelüste empfinden, kann die Natur, die jeden Augenblick sich verändernde, so abschildern, wie sie wirklich ist; jeder Pinselstrich geht durch das Medium der Fantasie. Doch wehe dem Schaffenden, der sich nicht davon durchdrungen zeigt, dass *er* es sei, der der Natur ihr innerstes Geheimnis entreisse, der nicht den „Anderen" der schiefen Auffassung, der Uebertreibung oder Vernüchterung beschuldigt. Je tiefgründigere Blicke sich ihm in die schimmernde Märchenwelt des Lichtes, in das Rätselgeflecht gedanken- und farbenstrotzender Mythen, in das unterirdische Glutreich elementarer Leidenschaften bieten, um so entschiedener wird er alles ablehnen, das von dem Temperament abweicht, durch das *er* die Natur sieht. Er wäre nicht Er, nicht „Auch Einer", nicht „Selber Einer", nicht

ein „ganzer Kerl“, sofern er anders fühlte. Klassische Beispiele: Weber contra Beethoven, Beethoven contra Weber, Schumann contra Wagner. Und wäre ein Berufener wie Titus „amor et deliciae generis humani“, der sanfteste, neidloseste der Sterblichen: er könnte dem Werk des Mitstrebenden nicht vollauf gerecht werden. Tut er es — scheinbar — dennoch, so geschieht's aus Politik, nicht aus Ueberzeugung. Ist Einer mit der Anlage zu einem eminenten Kontrapunktiker auf die Welt gekommen — wie Felix Draeseke —, so werden ihm die geborenen Koloristen naturgemäss gegen den Strich gehen. Noch mehr: der Kontrapunkt eines Brahms wird ihm nicht oder nur bedingt behagen, weil er selbst, wenn er zur Natur wallfahrtet, Wipfelrauschen und Quellenrieseln in anders gefügten Gegenstimmen hört als Jener. Mit die stärksten Begabungen unter denen, die heute mit der Notenfeder dichten, Hans Pfitzner und Friedrich Klose: sie erscheinen mir auch als die selbstlosesten, vornehmsten Charaktere in unserer Künstlerwelt. Aber weder an Diesen noch an Jenen möcht' ich die Gewissensfrage richten, wie er über das Gesamtschaffen des Anderen denke. Eine rechte Herzensfreude ist es mir, wenn sich Jemand, und gar einer, dessen Wort in's Gewicht fällt, als Bruckner-Verehrer bekennt. Doch ich wäre nicht angenehm überrascht, wenn mir Strauss plötzlich mitteilte, dass eine heisse Liebe zu Bruckner in ihm erwacht sei. Von diesem Tage an würd' ich Misstrauen in seine Zukunft setzen.

Felix Draeseke gilt uns als „Auch Einer“. Als ein

Künstler, der sein eigen Gesicht hat. Einen Charakterkopf. Herbe, strenge, von schwerem, ertragreichen, geistigen Ringen zeugende Linien; eine prächtig ausgearbeitete Stirn. Die Zahl derer ist nach wie vor recht beträchtlich, die mit mir und anderen Modernen, Modernsten und sogar „ganz Wilden" den verehrungswürdigen Komponisten der „Symphonia tragica", der „Gudrun", des h-moll-Requiems in der neueren Entwicklungsgeschichte der Musik um keinen Preis missen möchten.

Just aber, weil dem so ist, gab es arge Konfusion in der Kritik, als der Geheime Hofrat Felix Draeseke dem Doktor Richard Strauss die Leviten lesen wollte.



Sehr wohl weiss ich, dass ich Ihnen mit meinen Betrachtungen nicht viel Neues sagen konnte. Oder doch nichts, das Ihnen beim Lesen meiner Zeilen nicht Vertrautes und Liebes aus früheren Tagen in die Erinnerung zurückriefe. Solche Bilder wieder zu erwecken war freilich meine Absicht. Wenn Sie sie nach Ihrem Geschmack aneinanderreihen und von einem Mittelpunkt aus beleuchten, werden Sie selbst sagen, dass unsere Periode der guten alten Zeit gegenüber, wenngleich diese die Heroenzeit des Fortschritts war, frei und selbstsicher ihr Antlitz erheben kann. Künstler sind in höherem Grade Stimmungen unterworfen als andere Menschen, und Komponisten mehr als andere Künstler. Dem wechselnden Befinden der Nerven entsprechend modulieren sie flugs aus einer

Weltanschauung in die andere. Sie hatten eine Anwandlung von Pessimismus. Sobald diese vorübergegangen ist, werden Sie sich wieder so jung, modern und hoffnungsfroh fühlen wie damals, als Sie bei Wagner, Liszt und Bülow ein- und ausgingen. Auf alle Fälle hat Ihre pessimistische Stunde ein gutes Ergebnis gezeitigt. Der Mahnruf, den Sie ausschickten, musste uns veranlassen, Um- und Ueberschau zu halten, uns zu fragen, wie es denn, Alles in Allem, um das Schaffen der Gegenwart bestellt sei. Siehe da — wir waren reicher, ansehnlich reicher, als es selbst die hoffnungsfreudigsten Optimisten unter uns voraussetzten.

Alles ist nach seiner Art. Der Schwerpunkt der musikalischen Begabung des Italieners liegt nun einmal im leicht und gefällig sich rundenden Melos, im flüssigen homophonen Stil; der des Franzosen in der Verve und im bunten, vielgeschäftigen Wechsel der Rhythmik; der des Deutschen in polyphoner Gestaltungskraft, in einer jede Seelenfreude und jeden Seelenschmerz tief ausschöpfenden, unendlich reicher Kombinationen fähigen Harmonik, in einer eindringlich sinnvollen Sprachgesangbehandlung, in einer instrumentalen Universalität. Unsere Melodik und unsere Rhythmik haben die Fehler dieser Vorzüge: selbst die Melodik Mozarts und Schuberts, selbst die Rhythmik eines Beethoven und eines Weber. Dies vorausgesetzt, bitte ich Sie, folgende, Ihnen als gewiegtem Kenner des Modernen zweifellos bis in alle Einzelheiten genau bekannten Abschnitte neuer und

neuester Tonwerke noch einmal zu betrachten: die Erzählung Dietrichs und die ersten Auftritte im Kloster zu Salern aus Hans Pfitzners „Armem Heinrich" sowie den zweiten Akt seiner „Rose vom Liebesgarten" und das Nachspiel dieses musikalischen Dramas. Die grosse Gewitterszene und das letzte Bild aus Friedrich Kloses „Ilsebill". Das Vorspiel zum zweiten Aufzuge der „Ingwelde" und das zum dritten des „Pfeifertages" von Max Schillings. Den Dialog zwischen Iochanaan und der Prinzessin mit dem sich ihm anschliessenden symphonisch-tragischen Stück aus Richard Straussens „Salome" und den grossen Monolog seiner „Elektra". Die Ensembles in Franz Schreckers „Fernem Klang". Ich appelliere an Ihre so feinfühlige musikalische Psyche wie an Ihren scharfen Kunstverstand, ich appelliere an Ihr Gerechtigkeitsgefühl und frage: ist das nicht Alles — und zwar Jedes in seiner Weise — über die „Talentsphäre" hinaus eigenkünstlerisch empfunden und organisch entwickelt? Ist da nicht überall individuelle Thematik und wohlgefügte, übersichtliche Architektur, nicht Frische und Impuls einer selbständigen Rhythmik? Geht neben dem Geist das Herz leer aus? Sind die inspirativ erfundenen neuen Tonfarben nicht als Mittel des Ausdrucks, als Faktoren im Dienst erhöhter Charakteristik verwendet? Eine Zeit, die all' das und manches Andere schafft, wird vor der Geschichte mit Ehren bestehen. Und gibt, denk' ich, Anlass, des Blühens, das nicht enden will, froh zu sein. Es dankbar zu begrüssen, dass die deutsche Musik, nachdem sie in gewal-

tigen Schöpfungsakten der Symphonie Beethovens, dem Drama Wagners das Leben gegeben hatte, nicht matt, entkräftet in sich zusammensank, sondern uns wieder einen verheissungsvollen Frühling des Werdens schenkte. Von neuen Eroberungen auf dem Gebiete des musikalischen Dramas sprach ich mit besonderem Nachdruck, weil hier unsere Periode bisher wohl ihr Reifstes hervorbrachte. Doch auch unserer jungen modernen Lyrik brauchen wir uns nicht zu schämen! Gesuchtem, Abstrusem steht da doch Gelungenes, neue Errungenschaften in sich Schliessendes gegenüber. Ist ferner Strauss der Einzige, der auf dem Felde der Instrumentalmusik die Entwicklung weiterführt? Sind die Orgel- und Kammermusik-Kompositionen Max Regers nichts als Zeugnisse hoher technischer Virtuosität? Endlich möcht' ich feststellen, dass wir die beiden Meister Anton Bruckner und Hugo Wolf doch zum guten Teil als nachwagnerische Potenzen ansehen und somit auch für „unsere Zeit" in Anspruch nehmen können.

Fürwahr ein schöner Besitz! Nur heisst es: sich daran verständig zu erfreuen. Nicht zu sorgen braucht man sich um die Gehörlosen und Dickfelligen, um die Banausen, die Strassenbuben des berühmten Mannes, die nur vor ihm oder neben ihm hertrotten und Staub aufwirbeln wollen. Hat aber Einer Musik in der Seele, ist er, was der alte Rochlitz in die schlichten, zutreffenden Worte „ein Freund der Tonkunst" fasste, dann wird er den Weg zur Bildung des Geschmacks schon finden. Und wie der, der sein Auge schulte,

neben dem koloristisch Vollmächtigen das Feintönige, Zartgeäderte nicht geringer anschlägt, wie er über den üppigen grossen Venezianern nicht die vornehm blassen Praeraphaeliten, über dem berauschenden Rubens nicht die energischen, mattfarbigen, oberdeutschen Konturisten der Holbein-Kreise, über Arnold Böcklin nicht Hans Thomas vergisst, so wird auch dem, *der sein Ohr zum Hören erzog*, die herzliche Freude an Haydn und Mozart unverloren bleiben, soviel er auch den modernen Werken von Haltung, bedeutungsvoll neuartiger Charakteristik und stimmungkräftig berückendem Klangzauber entgegentragen mag.

Den einseitigen Hörer hat nur Einer auf dem Gewissen: der einseitige Kritiker.

* *
*

Mich dünkt, wir haben uns zusammengefunden.
Darf ich Ihnen eine Zukunftsparole vorschlagen?
„*Herr Geheimrat, wir revolutionieren!*"

NACHSPIEL

Im Purgatorio. Der grosse Sitzungssaal des Unsterblichkeits-Parlamentes. Dekoration: gotischer Stil mit eingeflickten Biedermeier-Motiven. An die Rückwand gelehnt drei von der Ausschmückungs-Kommission zurückgewiesene Monumentalgemälde, darstellend: Bach wirft einem Leipziger Gewandhäusler die Perrücke an den Kopf; Mascagnis Geist erscheint Hanslick im Traume; Franz Lachner und Franz Abt huldigen Franz Schubert.

Auf dem Präsidentensessel: Beethoven.

Um den Ministertisch gruppiert: alle Heroen des Mendel-Reissmannschen Musiklexikons. — Auf den im Halbkreise ansteigenden Bänken: Zukunfts-Aspiranten, Kritiker, Philosophen und Schönschwätzer. — In der Diplomatenloge: Max v. Schillings. — Auf der Tribüne: Konservatoristinnen mit ihren Hausfreunden und zwei Japaner.

Brütende Mittagshitze. Die Diener verteilen Fliegenpapier und servieren Himbeerlimonade und Mandelmilch.

*　　*
*

Meine Wenigkeit: Herr Präsident, ich bitte um's Wort. (Grosse Unruhe, Scharren und Pultdeckelklappen auf der Rechten.)

Beethoven (läutet heftig): Ruhe! Sprich, mein Sohn. Doch nur zehn Minuten. Sonst wird noch am Vorabend des jüngsten Tages über Draeseke gestritten — und ich müsste dann in aller Eile einen Uebergang von seiner „Trauerode" zur Posaunenmusik des jüngsten Gerichts schreiben, was nicht leicht wäre. Ueberdies gähnen bereits alle Unsterblichen auf unseren Ehrensitzen, wie Du siehst. Schubert summt schon: „Du bist die Ruh'" vor sich hin. Brahms brummt: „Immer leiser wird mein Schlummer" und Wagner murmelt die Kundryworte „Schlaf, Schlaf" reihum in allen Tonarten. Habt Mitleid! Ist das der Dank für alles Gute und Schöne, was wir Euch brachten, dass Ihr uns mit Reden von der Länge ausgewachsener Seeschlangen anödet? Mit völlig überflüssigen dazu: Ihr mögt faseln, was Ihr wollt — wir komponieren, wie's *uns* um's Herz ist. Ich . . . auf Euer Parlament, wie auf alle anderen Parlamente! Oratorische Uebungen, Zeitungssalbadereien und Dergleichen sind samt und sonders zwecklos, stellen unproduktive Arbeit dar. Das kleinste Gedicht, in dem ein hübscher Gedanke musikalischen Ausdruck findet, bereichert die Menschheit mehr als die bestaufgebaute Literaturgeschichte in zehn Bänden. Wozu braucht meinetwegen Tinte vergossen zu werden? Wer mir, Ludwig van Beethoven, meine Eroica nachfühlt, der

kennt mich. Der Rest ist Späneklauberei und Zeilenschinderei. Die Welt gehört den Schaffenden, den Tatmenschen. Damit Basta! — Du räusperst Dich: hast Du etwas einzuwenden? (Neuerliche Unruhe auf der Rechten und im Zentrum.)

Meine Wenigkeit: Kaiserliche Majestät, Herr Präsident, sind doch auf die „Musik", auf die „Neue Musik-Zeitung", auf die „Allgemeine Musik-Zeitung", auf die „Signale", auf die „Bayreuther Blätter" und, dem Vernehmen nach, sogar auf die „Wochenschrift für den Jungfernbund Weimarischer Pianistinnen" abonniert . . .

Beethoven: Ich abonniere mich und werbe Abonnenten, damit die Zeitungen solche Mitarbeiter, die sich ehrlich plagen, auch anständig bezahlen können. Im übrigen ist abonniert sein und lesen Zweierlei. Sprich aufrichtig: würdest Du sonderlich viel „über Kunst" lesen, wenn Du selbst Tondichter, Maler oder Poet wärest?

Meine Wenigkeit (mit Ueberzeugung): Nicht eine Zeile, Herr Präsident!

Beethoven: Brav! Ganz meine Meinung! Ich weiss ja auch, dass Du Dich nie zu der verdammten Federfuchserei bequemt hättest, wenn Dir Deine Gesundheit erlaubt haben würde, den Taktstock oder das Regiebuch zu schwingen. Aber noch eine Frage, die Du mir wieder streng aufrichtig beantworten musst: schmeichelt es Deiner Eitelkeit nicht, wenn ein Musiker von Namen Dich Deiner Aufsätze oder Studien halber ankomplimentiert?

Meine Wenigkeit: Ich kann nicht in Abrede stellen, dass mir Dergleichen wohl tat, als ich noch jung und grün war. Versicherte mich Meister Müller oder Meister Schulze in besonders herzlichem Tone, dass ich ihn verstanden hätte wie kein Anderer, dann kam es mir vor, als ob ein schwacher Abglanz des Müllerischen oder Schulzischen Ruhmes meine Nasenspitze verschönere. Inzwischen hab' ich schärfer zuzusehen, habe den Menschen vom Künstler zu trennen gelernt, und weiss, dass die Meister Müller und Schulze, Lehmann, Huber und Mayer mich samt und sonders anlügen, wenn sie mir über meine Schreiberei etwas Freundliches sagen. Die Phrase, dass ich diesem oder jenem neueren Genius nähergerückt sei als irgend Jemand — sie bekommen ausser mir mindestens noch zwölf Kollegen in gleicher Kadenzierung zu hören. Warum sollte ich mich darüber entrüsten? Das gehört zur Lebenskomödie, die in allen Berufskreisen so ziemlich den gleichen Zuschnitt hat. (Zischen auf der Linken.) Ein zureichender Grund dafür, dass ein Musiker einen Poeten, einen Richter, einen Kaufmann durch einen höheren Grad eingeborener Wahrhaftigkeit beschämen müsste, ist nicht vorhanden. In der Tiefe seines lieben Gemütes hasst der Künstler nichts so sehr als den Kunstschriftsteller. (Vielfaches Bravo auf allen Seiten des Hauses.) Einmal weil es unter den Letzteren hinlänglich viel Dilettanten, Schwätzer, morsche Charaktere, windige Gesellen gibt, die unter der Hand Künstlern nicht ganz ein-

wandfreie Gefälligkeiten erweisen und sich dafür durch Sektkörbe, zuzüglich einer Anweisung auf die nächste Bank, entschädigen lassen, oder gar die Geschäfte der durchweg anrüchigen Theater- und Konzertagenten besorgen. Sobald sich die Kunstschriftsteller endlich einmal dazu entschliessen, die moralisch fragwürdigen Elemente, die sich in ihre Reihen drängen, schonungslos zu boykottieren, werden die Künstler im Kritiker wenigstens den *respektablen* Gegner sehen — womit schon Manches gewonnen wäre. Denn — zum Zweiten: in alle Ewigkeit wird — — darf ich mich deutlich ausdrücken, Herr Präsident?

Beethoven: Das hab' ich meinesteils stets getan; nur zu!

Meine Wenigkeit: In alle Ewigkeit also wird der Künstler auch die Kritik, in der ihm lediglich Weihrauch gestreut wird, als Mist bezeichnen, und den, der sie schrieb, als seinen Feind betrachten. Wenn man selbst sämtliche Superlative der Sprache übereinandertürmt: nie fühlt sich der Künstler so geschätzt und bewundert, wie es ihm nach seiner Ansicht gebührte, und nie verwindet es der Meister Schulze, wenn dem Meister Müller nur das bescheidenste Blümchen gestreut wird. Ist auch so in der Ordnung. Denn der Schaffende muss ein riesenstarkes Vertrauen zu sich haben, muss alles ablehnen, was nicht *seiner* Natur entspricht, muss sich davon durchdrungen zeigen, dass er allein den richtigen Weg einschlage oder finde, *muss*

intolerant sein. Sonst reift er nie zur Persönlichkeit aus.

Beethoven: Sehr wahr! Weber hat bei Lebzeiten manchmal an mir vorbeigesehen. Darum ist er doch ein famoser Kerl! (Drückt Weber über den Tisch die Hand.) Aber bleib' bei der Stange: die Behauptung, dass eine Konfraternität zwischen modernen Komponisten und einflussreichen Kritikern bestehe, ist also aus der Luft gegriffen?

Meine Wenigkeit: Just so wie die, dass eine Anzahl solcher Kritiker ein Syndikat bildeten. Denn, wie ich vorhin sagte: der Künstler, gleichviel ob er, der Not gehorchend, sich konservativ gibt, oder, mit stärkeren Trieben begnadet, für den Fortschritt Land erobert: er wird auch den unabhängigen und zu selbständigem Denken fähigen Kritiker immerdar als untergeordnete Kreatur anschauen, von der man sich wohl Dienste gefallen lassen, mit der man sich jedoch nie und nimmermehr ernstlich verbünden oder gar verbrüdern dürfte. Konfraternität! O mein! Und ein Syndikat von Musikschriftstellern? Das hätte doch zur Voraussetzung, dass sich wenigstens fünf bis sechs Kritiker von Hirn und Herz über die Spitzen der modernen Entwicklung untereinander verstünden! Was keineswegs der Fall ist. Gemeiniglich sind die Kritiker — die, die da links stehen gleicherweise wie die, die sich rechts festnageln — mindestens so intolerant wie die Künstler. Ohne, wie diese, ein gewisses Recht auf Einseitigkeit geltend machen zu können. Wer Pfitzner

bewundert, wird von den Hyper-Straussianern zu den Trotteln gerechnet; wer in Strauss einen genialen Entdecker feiert, wird von fanatischen Pfitznerissimis als Abtrünniger verflucht. Ein herrliches Syndikat fürwahr! An den Fingern abzuzählen sind die, die Strauss geben, was Straussens, Pfitzner, was Pfitzners ist, die für Klose *und* für Schillings, für Reger *und* für Hausegger ins Zeug gehen. (Lachen rechts; Zischen links. Einige Rezensenten verlassen empört den Saal.)

Beethoven: Du sprichst von fortschrittlichen oder modernen und von konservativen Komponisten. Und der Redner, der vor Dir an der Reihe war, meinte, dass die konservativen von den modernen zur Zeit unterdrückt würden. Was versteht Ihr eigentlich unter den Letzteren, unter den Ersteren? Vor hundert Jahren unterschieden wir ganz einfach zwischen Tonsetzern, denen etwas Rechtes einfiel und solchen, die nur die Gedanken der Anderen widerkäuten. Diese — sie bildeten die grosse Majorität — suchten Mozart, Schubert und mir nach Kräften das Leben sauer zu machen. Zumeist waren es verknöcherte Schulmeister, bei denen sich die Romantik selten oder nie zu Gast lud, heimlich bettelnde Geisteskrüppel, Kriechtiere, die sich gifteten, weil wir lustig im blauen Aether herumflogen. Sind etwa die, die Ihr Konservative nennt, ähnlich geartet?

Meine Wenigkeit: Jedenfalls vermögen auch sie es nicht, neue Werte zu prägen. Weiss der Himmel, woran das liegt! Wer wollte, wer könnte es ihnen

verwehren, altüberlieferte Formen mit neuem Ideengehalt zu füllen? Traurig für sie, dass sich gerade bei ihnen die ersehnten neuen Gedanken nicht einstellen. Unsere Bernhard Scholz und Wilhelm Berger, unsere Max Bruch und Friedrich Gernsheim sind hochrespektable Männer von ungewöhnlichem Wissen und ausserordentlich schätzenswerter Lehrbegabung: doch in ihren sämtlichen zahlreichen Werken ist nichts, aber auch gar nichts Originales zu finden. Weder ihre Thematik, noch ihre Harmonik, noch ihre Instrumentierung sagen uns etwas Neues. Dessenungeachtet ergeht es ihnen recht gut: sie und ihre Geistesverwandten — sofern man bei fantasiedürren Formalisten von Geistesverwandtschaft reden kann — haben direkt oder durch verlässige Vertrauensmänner grosse, mit reichen Mitteln ausgestattete Lehrinstitute und gutbesetzte Orchester in ihrer Hand und für Proben und Aufführungen stets zur Verfügung. Auf der anderen Seite gewährt der doch im Zeichen der Revolution geborene „Allgemeine Deutsche Musikverein" eben jenen Kathederkomponisten unerklärlicherweise eine sehr weitgehende Gastfreundschaft. Wenn Publikus bei der Vorführung sothaner, säuberlich blankgeputzter Arbeiten vernehmlich gähnt, so können doch die bösen Zukünftler nichts dafür! (Tiefes Schweigen. Man hört in der Entfernung die Wachtparade mit einem ohrgefälligen Marsch aufziehen. Es kann aber auch sein, dass irgendwo eine Symphonie von Gustav Mahler probiert wird.) Zuge-

geben: im Bereiche des linken Flügels wurde seit einem Dezennium so Manches an's Tageslicht gefördert, das verworren oder verstiegen war (vereinzelte Ohorufe), das die handwerkliche Schulung, die den goldenen Boden für *jede Art* von Kunstübung abgibt, vermissen liess, das ein grösseres oder geringeres Missverhältnis zwischen der gewählten künstlerischen Aufgabe und den aufgewendeten Mitteln aufzeigte. Aber selbst im völlig Unausgegohrenen, Verqueren, Verrückten leuchtete fast stets einmal der Talentfunke auf. Eine interessante Ausweichung, eine schlagende deklamatorische Pointe, eine reizvolle Farbenmischung liessen den Hörer oder Leser aufmerken. Kleine Dinge, sicherlich; doch kleine Dinge von Eigenwert. Immerhin ein Stückchen persönlicher Leistung, ein wenn auch geringfügiger Zuwachs zum geistigen Nationalschatz, der nur durch individuell geartete Beiträge gemehrt wird. Warum suchten und suchen wir diese kleinen Dinge, diesen Handzug des Individuellen in den Werken der Konservativen vergebens? Warum fehlt ihnen so ganz und gar der Persönlichkeitsreiz, der auch in seinen schwächsten Ausstrahlungen immer auf etwas Produktives und somit Fortschrittliches hindeutet? Denn Fortschritt ist gewonnener Neubesitz — der nie wieder verloren gehen kann, sondern sich unaufhaltsam weiter auswirkt, gleichviel in welcher Quantität und Qualität er sich zuerst darstellte. Fassen wir zusammen, was uns an solchem Neubesitz seit dem Tode Richard Wag-

ners Jahr für Jahr zuwuchs, so erhalten wir die Gewissheit darüber, dass unsere Epoche in rüstigem Vorwärtsschreiten begriffen ist! — (E. T. A. Hoffmann wirft im Schlaf mit dem Ellenbogen ein Punschglas um. Scherbenklirren; leises Gemurmel; dann wieder verdächtige Stille.)

Meine Wenigkeit (fortfahrend; versonnen): Was ein Künstler nur immer an persönlich Empfundenem hervorbringt: es kommt der Allgemeinheit des Volkes, dem er angehört, zugute. Direkt oder indirekt. Man vermeint, den modernen Musikern etwas recht Unangenehmes zu sagen, wenn man ihnen vorwirft, sie schlössen sich vom Volke und vom Volksmässigen ab, verpönten das leicht Verständliche, die eingänglich sangbare Melodie und schwüren auf das „l'art pour l'art".

Dem entgegne ich, dass es eine Kunst nur um der Kunst willen überhaupt nicht gibt, nicht geben kann; dass unsere Musiker, in deren Blute Zukunftsgeist rumort, von den grossen Massen kaum weiter abstehen und das Volksmässige nicht viel anders einschätzen als Beethoven, Schumann, Brahms; dass der Begriff des „Sanglichen" seit unvordenklichen Zeiten nicht weniger Wandlungen durchmachte als etwa der des „Rechtes".

Auch ehe die Phrase des l'art pour l'art zu den Deutschen herüberkam und von den Aestheten an die Maler, von den Malern an die Dichter, von den Dichtern an die Musiker weitergegeben wurde, hatten wir naiv veranlagte Künstler, die weder der

unbelehrten Menge, noch dem begüterten, durch Moden beeinflussten Publikum der sogenannten Oberschichten, noch den Kunsthändlern nachliefen: ich nenne nur Böcklin und Hans Thoma, Leibl und Spitzweg. Sie schufen, weil das, was Sokrates den „Dämon" nannte, sie trieb, weil der innere Drang sie nötigte, „sich auszusprechen". Konnten sie dann auch Bilder verkaufen, so waren sie darob nicht unglücklich. Es macht in der Sache keinen sonderlichen Unterschied, ob Einer beim Produzieren gar nicht an die Hunderttausende denkt, die mit ihren derberen Organen am Feingliedrigen, Zartbelichteten einer erträumten Harmonie, die wir das Kunstwerk nennen, hilflos, ungeschickt, oft roh herumfingern — oder ob er mit dem auch im keuschesten Künstler gelegentlich sich regenden Uebermute des Bohémiens jeweils ausruft: ich pfeife auf das Volk! Er leistet doch seinen Beitrag zum geistigen *Nationalvermögen* — er mag wollen oder nicht! Und wenn er scheinbar nur der erlesensten Liebhabertechnik fröhnt, oder planlos schweifend sich in krausem Experimentieren verliert. Doch auch solchem gibt er sich hin — immer ein wenn auch nur bescheidenes Etwas an schöpferischer, originaler Potenz vorausgesetzt! — weil ihn die Natur, weil ihn Ausmass und Eigenart seiner Fähigkeiten dazu bestimmten. Wer mit einer sensitiven, blau- aber mattblütigen Künstlerpsyche zur Welt kommt, der kann als scheuer Dämmerungspoet, als pfadsuchender Vorläufer, als Virtuos der geistvollen An-

deutung nur verhältnismässig wenige Hörer und Betrachter finden. Wer zum al fresco-Darsteller geboren ist, dem bleibt gar nichts übrig, als al fresco zu malen — — gleichviel, ob er die Volkstümlichkeit mit Aufrichtigkeit erstrebt, ob er sie mit Aufrichtigkeit abweist, oder nur abzuweisen scheint.

Darum, so komme ich zum Schluss: es schafft der Künstler wie er *muss!* (Grabesschweigen; man hört den Holzwurm ticken.)

Beethoven (nach einer bangen Pause): Ich habe, der Geschäftsordnung entgegen, Deinen Redefluss nicht eingedämmt, weil es Dir glückte, Alle miteinander in wonnigen Schlummer einzulullen. Friedlich vereint schnarchen nun Konservative wie Fortschrittler. Und auch ich . . . (er lässt das Haupt sinken.)

Ein Livreebedienter, in Schwarz und Rot gekleidet, stürzt schweisstriefend, mit purpurnen Backen in den Saal und schreit: „Die erste Vorstellung der „Ariadne" beginnt! Höchste Zeit zum Einsteigen in den Blitzzug zur Oberwelt!" Wie von der Tarantel gestochen, fahren alle Schläfer jäh empor, und stürzen wild hastend dem Ausgang entgegen, wobei Heroen, Schulmeister und Feuilletonisten durch- und übereinanderpurzeln. Im Umsehen sind Saal, Logen und Galerien leer.

Beethoven (schmunzelnd, zu meiner Wenigkeit gewendet): Siehst Du, mein Sohn: das ist auch eine Kritik Deiner Rede. — Genug der Komödie — ich hebe das Unsterblichkeitsparlament auf! (Er winkt mit der Rechten; die vier Wände fliegen in die Luft.)

RICHARD STRAUSS IN ITALIEN

Der Fall „Salome“

Für die aesthetische Unschuld der Stieftochter des Herodes, wie sie im Drama Richard Straussens auf der Szene erscheint, will und kann ich nicht plädieren. Das geniale Stück braucht weder Verteidiger noch Ausleger. Doch der „Fall Salome“, der Fall des Kunstwerkes, das sich in seiner Wesensart als etwas Neues darstellt und sich nach der musikalisch-dramatischen Schulgrammatik, Ausgabe vom Todesjahre Richard Wagners, nicht mehr zensurieren lässt, ist typisch. Deshalb möchte ich versuchen, in der Beleuchtung einiger Entwicklungsstadien dieses Falles dem denkenden Musikfreunde zu zeigen, wie er dazu gelangen kann, sich vom Urteil der Berufskritiker zu emanzipieren. Verständigen Kunstrichtern, denen, wie Lessing, das *Suchen* nach der Wahrheit eine würdigere Beschäftigung dünkt als das Plattsitzen von Regeln — ihnen kann es ja nur angenehm sein, die Zahl der Leser sich vermehren zu sehen, die ihre Ausführungen nachzuprüfen fähig sind. Die unverständigen zählen nicht mit.

* *
*

I.

Das Frühleben der „Salome" liess sich vortrefflich an. Im Dresdner Opernhause bestand das Werk seine Feuerprobe. Elb-Florenz ist ein ausserordentlich angenehmer Ort, wo man ungestört fördersame Ausstellungen veranstalten, fruchtbringende Tagungen abhalten, vielversprechende dramatische Schöpfungen auf ihren Kern prüfen kann. Es gibt dort Hofbeamte, Rentiers, Amerikanerinnen, zahlreiche Sachsen, und zwar von der behaglich-wohlwollenden Art, die schon in guter Fühlung mit Süddeutschland steht — alles entgegenkommende, liebenswürdige Leute, die damit zufrieden sind, die besten Sitze im Theater zu behaupten, und, verbindlich lächelnd, eine freundliche Staffage zu bilden. Die Ansicht derer, auf die es ankommt, konnte man also aus der Aufnahme der Dresdner Salome-Aufführung ziemlich rein destillieren.

Nur Schöpfungen eines Beethoven oder Wagner pflegen bei der ersten Wiedergabe glatt durchzufallen. Nur Pariser Zotenpossen, Stücke von Blumenthal oder Schönthan und seichte Operetten werden mit einhelligem Beifall aufgenommen. Alles Andere muss mit einer Mischung von Zustimmung und entweder in gesellschafts- und druckfähige Form gekleideter oder bubenhaft ungezogen sich äussernder Ablehnung vorlieb nehmen, je nachdem der Autor Eigenes bringt, ja nachdem er es den Hörern in Anknüpfung an Altvertrautes bequem macht oder sie nötigt, sich geistig vorwärtszuhelfen. Am ersten Salome-Abend und unmit-

telbar danach lief Alles unerwartet gut ab. Niemand blamierte sich. Die Enthusiasten, die geborenen Draufgänger, zeigten sich massvoll, die Gegner respektvoll. Gründe und Gegengründe wurden mit Anstand, ja mit Geschmack geltend gemacht. Nie zuvor hatte Strauss in gleich hohem Grade die beste der möglichen Genugtuungen gehabt: entgegengesetzt veranlagte Temperamente sich ein Höchstmass von Anerkennung abringen zu sehen. Wie in Dresden, so ging es in Köln, Nürnberg, Graz, Prag und anderen Orten, wo man nur zwei Theater hat und die Szene ernst nimmt: „Salome" arbeitete sich durch Beifall und Widerspruch kräftig weiter, erwies also ihre Lebensfähigkeit. Freunde und Feinde erklärten einmütig, dem nächsten Bühnenwerk von Strauss mit hochgespannter Erwartung entgegenzusehen.

Da geschah etwas Ueberraschendes. Die „Salome" hielt ihren Einzug in die Millionenstadt — und über Nacht verschwisterte sich mit dem lebhaften Interesse am Kunstwerk, mit den bisher meist sachlich gehaltenen Erörterungen des Für und Wider die unerfreuliche Sensation. Wie sie sich bedauerlicherweise auch mit anderen, von Hause aus gleichfalls rein auf das Künstlerische gestellten Unternehmungen und Kämpfen verquickt hatte: mit der „Freien Bühne", ihren Nebensprösslingen und Nachkommen, mit den Sezessionsausstellungen, mit den notwendigen, heilsamen, modernen Bewegungen im Kunstgewerbe. Die Geschäftsmacher witterten Beute. Vom richtigen Instinkt getrieben, stachelten sie die für das Kulturleben und den gei-

stigen Fortschritt bedeutungslosen Kreise auf, in denen man einzig dem Gelderwerb und der Befriedigung der Eitelkeiten nachgeht. „Salome ist die Saisonmode; schwärmt für Salome, sonst rechnet man Euch nicht zu den ‚Gebildeten!'" Der bis dahin sich naturgemäss allmählich, mit kleinen Hemmungen oder Beflügelungen vollziehende Abklärungsprozess in der öffentlichen Meinung wurde jäh unterbrochen. An Stelle der ehrlichen, mehr zurückhaltenden und deshalb um so beweiskräftigeren Würdigungen traten verhimmelnde, überstiegene, auf den Parvenugeschmack berechnete Hymnen, die begreiflicherweise die früher höfliche Gegnerschaft zu schärferem, eigensinnigen Betonen ihres Standpunktes veranlassten, ja sie in den Zorn hineintrieben, der der Vater der Ungerechtigkeit ist. Für blitzdumme Interviews, für albernes, dem Snob und Mob zugeeignetes Reportergeschwätz machte man verwunderlicherweise den Künstler verantwortlich. Er sollte es darauf abgesehen haben, mit seinem Werk stammelnden, stümpernden Dekadenten das Wort zu reden.

Das war ein Missgeschick für Strauss. Till Eulenspiegel, der ein herrlicher Schalk, doch auch ein ungewöhnlich feiner philosophischer Kopf und ein gar fantasiereicher Künstler ist, sollte mit einem Male bis in's Mark „pervers" geworden sein.

Und doch liess ihn sein altes Glück auf die Dauer nicht im Stich. Gerade da die Verwirrung zu höchst gestiegen war, konnte man an eine Instanz gehen, die weder mit unaufrichtigen, aufdringlich überlauten Straussianern noch mit verärgerten oder „selbstkompo-

nierenden" Anti-Straussianern zu tun hatte. Nämlich an das Ausland. Und zwar an ein Fremdland, das, so feindselig heiss sein nur zeitweilig durch den Interessenzwang gebändigtes Blut gegen den Deutschen aufwallt, ihm fraglos in der Bedeutung und Reichhaltigkeit des gesamten geistigen und künstlerischen Schaffens als am meisten ebenbürtiger Rival gegenübersteht: an Italien. Dazu an die ernsthafteste Stadt Italiens: an Turin.

Die Turiner nahmen „Salome" mit allen Ehren auf. Nach ihnen die Mailänder. Beide zeigten uns wieder einmal, dass es für Unbefangene allein auf die Kraft und das Können des Schaffenden ankommt, nicht auf irgendwelche besser oder schlechter eingesalzene und im Rauchboden gedörrte Theorie.

* * *

Es stand noch mehr auf dem Spiele als Richard Strauss und sein Geschick in einer für ihn wichtigen Entwicklungszeit. Wer jenseit der Alpen Gehör nebst Bühnensinn hatte und über den Horizont Mascagnis und Puccinis hinwegsehen konnte und wollte, der fragte sich: welche Bahnen hat das deutsche Musikdrama nach dem Tode Richard Wagners eingeschlagen?

Die italienische Oper war von jeher in Deutschland ein gehätscheltes Adoptivkind, das oft mehr Vorteile genoss als der aus dem Ehebett hervorgegangene rechtmässige Leibeserbe; die deutsche erschien in Italien vor der Wagner-Epoche nur als seltener, nicht gerade

freudig begrüsster Gast. Die „Entführung" und die „Zauberflöte" sind für den Italiener Musikgeschichte, also nach seiner Auffassung trockene Gelehrtenspeise. Desgleichen Webers „Euryanthe" und „Oberon"; der „Freischütz", dem zwischen kahlen Bergen aufgewachsenen Südländer unverständlich wie die ganze deutsche Waldpoesie, geht, pathetisch gestreckt, in grossen Zwischenräumen ein- und ein andermal über die Bretter und wird, als unvermeidliches Anhängsel der feurigen, stets lebhaft beklatschten Ouvertüre, mit kühler Hochachtung aufgenommen. Das gleiche Geschick teilt der „Fidelio"; der Wälsche begreift nicht, dass es auch in der Ehe Romantik geben könne. Marschner, der Türhüter an der Pforte des Wagnerischen Reiches, ist auch dem unterrichteten Musikfreund jenseit der Alpen kaum dem Namen nach bekannt. Wagner selbst ergeht es in Italien ähnlich wie in Frankreich. Seine Dramen werden jetzt verhältnismässig oft aufgeführt, weil der einheimische Spielplan mager geworden ist, weil der nationale Stolz dem Auslande gegenüber auch den Schein der Rückständigkeit vermieden zu sehen wünscht, und weil man das Bedürfnis empfindet, das gegenwärtig allzu nüchterne Geistesleben des geeinigten Königreiches durch einen Schuss Idealität zu veredeln. Immerhin klingt nun zwar die frei ausströmende Wagnerische Kantilene im Italienischen tausendmal schöner als in dem auf Schritt und Tritt durch Nasenlaute eingeengten Französischen. Nichtsdestoweniger fehlen die Grundbedingungen für eine sinn- und wesensgetreue Wiedergabe. Wagner lässt sich ebensowenig übersetzen

als Verdi. Seiner bis in's Kleinste unverrückbar festgefügten Charakteristik, seiner scharf ausgemeisselten Deklamation vermag nur die herbe deutsche Sprache genug zu tun. Und den Sängern, denen der „Hans Heiling", der „Tamino" unbekannt, der „Max" unverständlich blieb, fehlen die notwendigen seelischen Brücken zum „Holländer" und „Siegfried".

Immerhin haben sich die rein technischen Qualitäten neuerer italienischer Wagner-Aufführungen als sehr bemerkenswert erwiesen. Das ist fast ausschliesslich das Verdienst Arturo Toscaninis, der zuerst in Turin und Genua, dann in Mailand und Bologna eine fruchtbare Reformtätigkeit entfaltete. Eine geborene Herrschernatur am Dirigentenpult, ein unerbittlich straffer Rhythmiker, ein feinsinniger Kolorist, der stark Ausladendes und leise Akzentuierendes in einheitlichen Licht- und Schattenwirkungen rein und rund aufgehen lässt. Er erzwang nicht nur Wagnerisch sorgfältige Vorbereitungen des orchestralen Teiles; er arbeitete auch auf ein in Klangschönheit vollkommenes Sichverschmelzen des vokalen und des instrumentalen Elementes, auf Deutlichkeit des Dialoges und der gesamten Bühnenvorgänge, auf eine im Geiste des Dramas tätige, den Chor nicht mehr als Füllmasse, sondern als Individualität behandelnde Regie und auf eine stimmungvolle Inszenierung mit ebensoviel Ausdauer als organisatorischem Geschick hin. In Serafin, Ferrari, Mugnone, Panizza, Vitale und Anderen hat er verständnisvolle, wenn auch weniger begabte Nacheiferer gefunden. Die Historie wird

in der Darstellung der Geschicke der italienischen Oper nach dem Erscheinen des „Othello" und des „Falstaff" einem Toscanini grössere Bedeutung zumessen als den Mascagni und Puccini, den Giordano und Leoncavallo. An allen grösseren deutschen Bühnen leidlich heimisch, muss ich bekennen, in bezug auf Durchsichtigkeit des Stimmengewebes nur unter Felix Mottls und Hans Richters Leitung noch vollendetere Wagner-Aufführungen erlebt zu haben, als sie mir unter der Direktion Toscaninis in der Mailänder „Scala" zuteil wurden — Aufführungen, bei denen jeder musikalische Hörer innerlich an dem mitbaute, was sich vor seinen Augen abspielte. Gegen sie gehalten, sind die in Frage kommenden Leistungen der „Grossen Pariser Oper", gelinde ausgedrückt, eine oberflächliche Hudelei.

Was also den Italienern, vornehmlich infolge der zielkräftigen Wirksamkeit Toscaninis, durch ihre Wagner-Darstellungen als tatsächlicher, nicht eingebildeter Gewinn zuwuchs, das waren Einsicht in die meisterliche Technik des Wagnerischen Kunstwerkes und ehrliche Freude daran im Allgemeinen und Erkenntnis der ungeheuren Machtsphäre der neueren orchestral-symphonischen Entwicklung im Besonderen. Letztere hatte für sie um so grössere Bedeutung, als ihnen der Symphoniker Beethoven vielfach nur in unzureichender Wiedergabe und Berlioz so gut wie gar nicht bekannt geworden war. Je mehr man nun Wagner, wenn auch in einseitiger Würdigung einzelner Ausstrahlungen seines Genies, schätzen und ehren lernte, um so öfter

fragte man: was gedieh in Deutschland nach Wagners Tode zum Blühen, zur Reife? In Humperdincks „Hänsel und Gretel", dem einzigen Werk eines lebenden deutschen Tonsetzers, das während eines Vierteljahrhunderts über die Alpen drang, vermisste man das Moment des Weiterstrebenden, Fortzeugenden, so sehr man sich bemühte, der liebenswerten Persönlichkeit gerecht zu werden — „un savant et un homme de coeur", sagte zu mir eine gescheite Genueserin. Da traf es sich denn glücklich, dass den geistig regsamen italienischen Musikfreunden mit der Straussischen „Salome" ein Werk vorgeführt werden konnte, das in mehr wie einer Beziehung die Errungenschaften des gewaltigen Symphonikers und Orchesterfürsten Wagner weiterbildet und steigert. Das ferner, dem Autor bewusst oder unbewusst, sich zu einem ansehnlichen Teil in den Bahnen des modernen Psychologen Wagner bewegt. Dies kam Strauss in Turin gleichfalls zustatten. Es ist bisher nicht beachtet worden, dass der Bayreuther Meister, in der Formung seiner Charaktere durchaus nationaler Genius, was die Technik seiner Psychologie betrifft, einem seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts durch die *internationale* Kunstentwicklung gehenden bestimmenden Zuge gefolgt ist: das Willens- und Gefühlsleben bis in die zartesten Verästelungen aufzudecken und mit unendlich delikat abgetönten Kunstmitteln widerzuspiegeln. Auch dies können die Romanen an Wagner verstehen; auch dies bewundern sie, schnell und scharf beobachtend, an Strauss, der sich in *moderner* psychologischer Feindif-

ferenzierung näher an den Dichter des „Tristan", an den unvergleichlichen Schöpfer des Vorspieles zum dritten Aufzuge des „Parsifal" anschliesst als sonst Jemand unter den lebenden Komponisten.

Unsere anderen führenden Geister auf dem Gebiet des neueren Tondramas, ein Pfitzner, ein Klose zeigen sich wiederum dem nationalen *Romantiker* Wagner enger verbunden. Somit dürfte es erheblich schwerer fallen, für sie im Auslande Boden zu gewinnen als für Richard Strauss, der sich in seinem psychologischen Stil mehr als Kosmopolit gibt, dazu zwar in seinem Humor, in seiner Naives und Abenteuerliches gern vermählenden Fantastik „tout ce qu'il y a de plus allemand", in seinem Melos, im Gefühlsausdruck dagegen öfters einmal Eklektiker ist.

* *
*

Das Wort Techniker wird bei uns nur dann mit beifälligem Kopfnicken ausgesprochen, wenn von französischen Malern die Rede ist. Ja, die „könnten" etwas: alle Hochachtung! Betonen deutsche Aesthetiker und Liebhaber, dass ein einheimischer Künstler ein tüchtiger, ein ausserordentlicher Techniker sei, so geschieht das „halb mit Erbarmen", mit Stirnrunzeln, wenn nicht gar mit Achselzucken. Schon vor vierzig und mehr Jahren war das der Fall. Als Bub stellte ich mir vor, ein Techniker sei ein schlimmer, wüster Gesell, weil die Erwachsenen gar so grimmige Gesichter schnitten, sobald sie das Wort in einem Kunstgespräch

anwendeten. Etwas später lernte ich dann, der grosse Cornelius — der mit den vielen Kartons, wie wir Kinder sagten — wäre hauptsächlich deshalb zu überragender Berühmtheit emporgestiegen, weil er mancherlei Techniken stolz verachtet oder nicht beherrscht hätte. Ebenso die Nazarener. In ähnlichem Sinne Robert Schumann — nicht der der jugendfeurigen oder wundersam schwärmerischen Klavierstücke und innig schönen Gesänge, sondern der der Symphonien mit den Leipziger Etiketten. Noch ein wenig später erfuhr ich indessen, dass Meister Dürer und der Meister aller Meister, Johann Sebastian Bach, so recht aus der „Kunst im Handwerk" hervorgegangen seien. Da war's denn mit der im Schulzimmer eingeprügelten Bewunderung für Cornelius'sche Kartons und Schumannische Symphonien gründlich vorbei. Als dann Ibsen in Deutschland festen Fuss zu fassen begann, als weiterhin ein Klinger, ein Max Slevogt, ein Richard Strauss vor die Oeffentlichkeit traten und die Neunmalweisen der Kritik den Genannten und Anderen gleichsam als Anstandsbrocken der Anerkennung die Worte „guter Techniker" hinwarfen, da sagte ich mir: jetzt hagelt es wieder einmal Idealismus, Tugend, Treue gegen die unabänderlichen Grundgesetze der Schönheit, deutsches Gemüt, seelische Vornehmheit, weil die Leute nicht sehen, nicht merken, dass ein gewisser Höhegrad der Technik unter allen Umständen künstlerische, also ideale Werte erzeugt, und weil bei uns Liberale wie Ultramontane, sobald sie sich ausgetobt haben, das heisst, gewisse Erscheinungen der Altersgrenze an sich erleben

müssen, am Schusterschemel der Kleinkindermoral kleben bleiben.

Die Romanen betrachten Technik und Tugend nicht als Gewicht und Gegengewicht, die sich wechselseitig in gleichem Abstand vom Himmel und von der Erde halten sollen. Wenn sie ein heikles, auf einer antiken Vase ausgeführtes Bacchantenmotiv bewundern, scheren sie sich den Teufel darum, ob die winkelrechte Kleinstadt-Sittlichkeit daran Anstoss nimmt. Sie wissen aber auch, wieviel Produktives in einer eigenerarbeiteten Technik steckt. Ein schwacher Techniker? Schwerlich ein Künstler. Ein vorzüglicher Künstler? Natürlich ein flotter Techniker. Das ist romanische Auffassung, bedingt durch die Besonderheit der romanischen Begabung. Ein italienischer Essayist kann längere, geistvolle, sachlich erschöpfende Aufsätze über Künstler von solch individuellem technischen Darstellungsvermögen wie Segantini oder den Romandichter — nicht den Theaterkümmerling — d'Annunzio oder den Verdi des „Falstaff" schreiben, ohne dass er vom „Können" seiner Helden übermässig viel Aufhebens machte.

Jedweder Italiener, vom Strassenkehrer bis zum Oberstudienrat, hat Anschauungsvermögen. Das Wort vom Raffael ohne Hände durfte Lessing nur einem Südländer in den Mund legen. Die wälsche Formbegabung ist Gemeingut des Volkes. Eben weil sie das ist, kann der Romane einem germanischen Kunstwerk, dessen Wesenskern ihm unbegreiflich, ja antipathisch bleiben muss, mit intuitivem Erfassen der Technik bis auf einen ansehnlichen Grad rasch bei-

kommen, und, indem er jene anstaunt und im Einzelnen abwägt, am Ganzen Interesse gewinnen. Die italienische Nation stellt sich hier gleichsam als Kollektivgenie einer Einzelerscheinung wie Ibsen oder Menzel an die Seite. Wie ein vorzüglicher Partiturspieler liest der Italiener die Technik dieser Künstler vom Blatte. „Was bringt der Teufelskerl, der Wagner, nicht Alles fertig!" ruft Saint-Saëns aus, wenn er die noch tintenfeuchten Partiturblätter des erweiterten Tannhäuser-Bacchanals vom Schreibpulte des Meisters abhebt — ruft es, ohne eine Ahnung davon zu haben, wie Wagner, Don Juan und Faust in einer Person, zu Paris eine grandiose, alles Trieb- und Kunstleben symbolisierend vereinigende, althellenische Vision erlebt. „Was ist Ihr Richard Strauss für ein mordsgeschickter Architekt!" flüsterte mir ein begabter junger sizilianischer Kapellmeister während einer Salome-Probe im Turiner Teatro Regio zu. Den tragischen Dämon, der in dem grossen Dialog zwischen der Prinzessin und Jochanaan webt, der hier Rede und Antwort samt den sie ergänzenden Orchesterstimmen in unerbittlicher dramatischer Logik gegeneinander zwingt: ihn spürte er nicht. Doch was er in verblüffend raschem Ansaugen des Sehnervs am Kunstwerk und am Künstler erfasst hatte, erfassen konnte, das Schöpferische der neuen Technik: das erfüllte ihn mit ehrlicher, enthusiastisch hervorbrechender Bewunderung. Diese brachte er dann auch am nächsten Tage schwarz auf weiss in der Zeitung zum Ausdruck, ohne Wenn und Aber, ohne Häkchen und Widerhäkchen.

Der kritisierende Deutsche meint, es stünde seiner Würde als Richter vom Stuhl übel an, wenn er irgend etwas vorbehaltlos rühme — sei es eine Technik, die zu gestaltendem Hochbau aufsteigt, sei es lyrischen Reichtum des Herzens. Vielleicht spielt auch der Erbfehler, der Neid, ein wenig in unseren kritischen Gepflogenheiten mit. Wie, Du erdreistest Dich mehr zu haben, als ich? sagt der Anarchist. Wie, Du erdreistest Dich mehr zu können, als ich? sagt — — der Auch-Musikalische. Der Unterschied ist gering.

II.

Die Gardine hatte sich über dem Bühnenbilde geschlossen. Halbbetäubt von dem tobenden Beifallsorkan, der mir noch in den Ohren sauste, verliess ich das Teatro Regio. Da trat mir eine hochgewachsene Gestalt in den Weg. „Her zu mir, Dottore!" Es war einer meiner alten italienischen Freunde, der Marchese Antironi. Ein Edelmann vom Scheitel bis zur Sohle, um die Mitte der Sechzig. Biegsam wie eine Gerte; von jener treffsicheren Eleganz der Haltung und Bewegung, die den Spiegel verachtet. Unterrichtet, durch Reisen und Schicksale zur Freiheit des Blickes erzogen. Ein wenig spitzig, wie alle gescheiten Florentiner. Doch reicht er Einem nie eine Pille, ohne sich vorher einen Glacéhandschuh bis an's Gelenk übergestreift zu haben. Er fehlt bei keinem künstlerischen Ereignisse, das in seinem Vaterlande vor sich geht. „Sind Sie versagt?" „Nein, ich müsste Trübsal blasen, wenn Sie mich nicht aufgefangen hätten." Wenige Minuten

später hatten wir uns in einer stillen Weinstube behaglich eingerichtet. Der Asti spumante rechtfertigte seinen Ruf.

Der Marchese zwinkerte mit den Augen, ein sicheres Zeichen dafür, dass er kampflustig war. Als geübter Spieler am Disputierbrett schob er mir den ersten Zug zu: „Was denken Sie von Oskar Wilde?“ Ich parierte. „Hält man in Italien Wilde für einen Dichter?“ Der Marchese lächelte verständnisvoll. „O nein. Auch den Wilde der ‚Salome‘ nicht. Wilde bleibt in jedem Kostüm der formglatte Faiseur. So er den Ton des Hohen Liedes anschlägt, gemahnt er mich an Burne Jones und andere englische präraffaelitische Maler, wenn sie sich altflorentinisch kostümieren. Anempfundene Kunst.“ „Ganz recht; etwa wie wenn unser Brahms, der wurzelfeste Norddeutsche, Schubertisch oder gar Ungarisch reden will.“ „Dann noch eins: der Teufel der Ironie lässt Wilde niemals los. Er beginnt damit, den typisch orientalischen Salome-Charakter bühnengerecht zu skizzieren — und ist wenige Minuten später an der Karikatur einer halb englischen, halb französischen demi-vierge. Wie können da Ihre Landsleute behaupten, Wildes ‚Salome‘ sei ein Kunstwerk aus einem Guss?“ „Sie kennen glücklicherweise die demi-vierge nicht. Und das Hohe Lied haben sie in der Schule gelesen, also vergessen. Das wenige poetisch Echte in Wilde wird überschätzt, weil wir selbst gegenwärtig so gut wie keine Lyriker besitzen. Wir haben die soziale Lyrik erfunden — Eau de cologne und Maschinenöl — an die wir selbst nicht glauben. Finden

wir darum einen Neueren, der wenigstens am Parnass vorbeistreift, so schenken wir ihm unsere ganze Sehnsucht und Liebe. Wie einem Richard Dehmel. Sagen ihm auf den Kopf zu, er hätte Lyrisches geschrieben wie Goethes ‚Füllest wieder Busch und Tal' — derart mit innerer Musik gesättigt, dass für keinen Tonsetzer der Welt auch nur eine Note hinzuzufügen bliebe. Gütiger Himmel! Wilde und Goethe! Ein geschlossenes, jede Einmischung eines Kollegen von der anderen Fakultät abweisendes Kunstwerk — und Wildes ‚Salome'! Ach nein; sie ist ein guter Opernrohstoff." „Ganz Ihrer Ansicht. Wilde hat eine verworrene rhetorisch-malerisch-musikalische Fantasie geschrieben, die Strauss als Dichter zum Kunstwerk ergänzte." „Zweifellos. Wie denn auch Strauss sich wohl davor gehütet hat, nach Art Wildes, Goldmarks, Rubinsteins die in allen Ramschbasaren billig zu erstehende orientalische Dutzendfloskel gleich scheffelweise vor dem Hörer auszuschütten. Aehnlich wie Beethoven im Derwischchor der ‚Ruinen von Athen' hat er die orientalische Intonation, doch kaum je das direkt übernommene orientalische Motiv angewendet, also nach Art der wirklich schöpferischen Geister die Lokalfarbe in der Hauptsache mit *der* Charakteristik bestritten, die ihm sein eigenes Ingenium ermöglichte. Ebenso hat er das Perverse Wildes hinter der musikalischen Deklamation verschwinden lassen. C'est le ton, qui fait l'art. Wilde gehört zu denen, die ihrer selbst spotten, und wissen nicht wie; er wird im Umsehen vom Satiriker zum Zuhälter."

„Dennoch hat man bei Ihnen die ganze Straussische Partitur mit dem Schlagwort pervers umbringen zu können geglaubt. Auf meinem Schreibtisch liegt ein dickes Bündel deutscher Zeitungsberichte über Salome-Aufführungen im Westen, Süden, Norden Ihres Heimatlandes: in jeder zweiten Zeile kommt das Wort pervers vor. Welche Verwirrung!" „Um Alles in der Welt, Marchese: Sie, ein unabhängiger, ein denkender Mann — und Zeitungen lesen!" „Zu viel Ehre! Doch tun Sie mir die Liebe, mich ein wenig aufzuklären: was nennt man eigentlich bei Ihnen zulande pervers?" „Pervers ist für den deutschen Kritiker die Individualität, die sich mit seiner eigenen oder mit der seiner Frau nicht deckt. Die Salome unseres Sudermann hat bei uns Niemand pervers gefunden." „Die Deutschen reisen doch so viel in Italien, nach wie vor . . ." „Gewiss, das gehört zur herkömmlichen Bildung. Wir machen Weinreisen bis Florenz und Rom, Studienreisen bis Neapel, Hochzeitsreisen bis Palermo. Oefters werden diese verschiedenartigen Zwecke auch miteinander verbunden." „Nicht doch, ernsthaft gesprochen: Ihre Landsleute bringen ja so viel Zeit in unseren grossen Galerien zu . . ." „Ich kann mir denken, Marchese, worauf Sie hinaus wollen," fiel ich ein. „In der Tribuna Ihrer Uffizien — Sie Beneidenswerter! — hängt die wundervolle ‚Salome' des Bernardino Luini — des Luini, der das unsäglich keusche Fresko des von Engeln getragenen Sarkophages mit der Leiche der heiligen Catharina schuf: wir haben es ja mitsammen in der Mailänder Brera gesehen." „Also auch Sie geben zu, dass

Luinis Bild ein unanfechtbares Kunstwerk sei. Meinen Sie nicht, dass das abgehauene, auf der Schüssel liegende Haupt in der Darstellung durch die bildende Kunst eher peinlicher wirke als in der durch die szenische? Das auf die Tafel gebannte Motiv steht unverrückbar vor uns; das im Drama verwendete gleitet vorüber, löst sich in Dur-Akkorden oder im Reich der Gräber und Schatten auf, wie alle Dissonanzen, wie auch die akkordlichen und psychologischen Wagnisse von Richard Strauss. Hat nicht Euer Lessing, den Ihr so gern zitiert, etwas Aehnliches gesagt?" „Sicherlich. Nur springen wir mit unseren Klassikern willkürlich um. Wenn es uns gerade bequem ist, heisst es: also spricht das Orakel Lessing. Wenn uns die Meinung unserer gefürsteten Denker in die Quere kommt, heisst es: auch Lessing war schliesslich ein Kind seiner Zeit — die unserige hat andere kulturelle Voraussetzungen." „Sie sind mir schöne Sophisten!" „Das haben wir von Ihnen gelernt; wir leben immer noch von der Dialektik der Renaissance, also — nichts für ungut — von einem in der Gelehrtenküche des Humanismus wieder aufgewärmten Plato."

Der Marchese runzelte die Stirn, lächelte aber im Augenblick wieder und sagte, indem er mir ein frisches Glas eingoss: „Sie scheinen auch von unserer altbewährten Fechtkunst Nutzen gezogen zu haben. Kommen wir zum Thema zurück — und gestatten Sie, dass ich an den Theatertechniker und an den empfindenden Menschen in Ihnen zugleich appelliere: halten Sie es für nötig, dass das Haupt des Johannes wäh-

rend des ganzen Schlussmonologes der Salome dem Zuschauer sichtbar bleibe?" „Im Gegenteil! Ich würde es ihm nur für einen Augenblick zeigen: wenn der Henker die Schüssel über den Zisternenrand reicht — als gespenstisch auftauchende, sofort im Dunkel wieder verschwindende Totenmaske. Ein Entsetzliches, das die aufgesammelte höchste Spannung am Besten auslöst, wenn man kaum gewahr wird, woher es kam und wohin es sich verlor. Rechtschaffene Blitze fahren in die Erde oder in's Meer, wenn sie gezündet haben. Die Prinzessin müsste die Schüssel stets derart im Schatten halten, dass wir den Kopf nur mehr mit der Fantasie, durch die Suggestion der Straussischen Musik, sehen. Ich habe unserem vortrefflichen Münchner Regisseur Wirk vorgeschlagen, die Zisterne auf der Kuppe eines kleinen, von Palmen gekrönten Hügels anzubringen. Die Schüssel müsste in eine sich dort zum Bühnenboden herabziehende, von Gesträuch und Wurzelwerk halb verdeckte Bodenmulde gelegt werden. Für Salome ergäbe sich aus dieser Anordnung noch der Vorteil, dass sie nicht mehr platt auf den Brettern liegend zu singen brauchte, sondern hügelaufwärts hingestreckt. Alles Weitere wäre Sache des Beleuchters, der beim wohlmotivierten Durcheinanderspielen von wechselndem Mond- und unruhig flackerndem Fackellicht jene Erdeinsenkung im Dunkeln zu lassen und nur die Figur des Weibes einigermassen erkennbar zu machen hätte. Ich sage: einigermassen. Im Allgemeinen halte ich es für töricht, wenn die Szene nur so matt erhellt ist, dass man kaum noch et-

was zu unterscheiden vermag. Die Bühnennacht ist keine Schwarztintennacht, ist eine Theaterkonvention — wie die nicht nach der Angabe der Sternwarte zu regelnde Bühnenzeit. Aber die ‚Salome' stellt als dramatisch-musikalischer Organismus ein Ausnahmewesen vor." „Ganz recht; Sie sagen in Ihrer Sprache: ein Nachtstück." „Freilich. Das entgeht den meisten unserer Regisseure. Sie kranken am falschen Naturalismus. Sie legen die szenischen Vorschriften, die Wagner für die Ausführung seiner Werke gab, buchstaben-, nicht sinngetreu aus. Sie schlagen ferner alle Bühnenwerke über einen Leisten, unterstreichen in alten wie in neuen Tragödien und Komödien jede Kleinigkeit dreifach, wie der Lehrer in der Dorfschule, haben kein Gefühl dafür, dass in diesem Auftritt Wort gegen Wort wie Hieb auf Hieb prallen soll, in jenem mit eingestreuten Gedankenstrichen geredet, in einem dritten Dialog, dekoratives Kolorit, ja die ganze Handlung verschleiert werden muss. Die Musik zur ‚Salome' ist in der Tat die eines Nachtstückes. Auch die Gestalten seh' ich als die eines wild fantastischen Notturnos an. Sie zeigen sich nur deutlicher, wenn der Mond einmal aus eilenden, plötzlich zerreissenden und im Umsehen sich wieder zusammenballenden Wolken tritt. Sie verfügen nicht über die in den Katechismen der Dramaturgie vorgeschriebene Normalsumme von Vorzügen und Lastern. Jäh, grell, blendend springt ein Charakterzug aus wallenden Nebeln hervor, um alsbald in Nacht und Graus zu verschwinden. So kann Herodias, die schuldigere Mutter der wie die Sünde

Franz Stucks uns aus der Finsternis entgegengleissenden Salome im unbestimmten Dämmer der Skizze verharren, nur hier und da ein paar Worte in die Vorgänge einwerfend. So zieht an Herodes, dem ermattet Trunkenen, in dumpfer Wollust Befangenen, vom Alpdruck Geängsteten in brünstiger, nur zweimal von Vorboten des Sturmes durchbrauster Sciroccoacht die Fantasmagorie des Schleiertanzes vorüber. Weiss er, was er verspricht, weiss er, ob er befiehlt, Salome zu erschlagen?" „Sie träumen selbst, lieber Freund." „Nein, ich versuche nur Einiges aus dem Werk Rembrandts für die Bühne zu übersetzen. Aus der Nacht und dem Chaos können Künstler Ungemeines, erstaunlich Gewagtes entwickeln, das auch das stets gedämpfte Licht des Tages der Szene nie und nimmermehr vertrüge: das Liebes- und Lebensentsagen Tristans und Isoldens, die wilde Gier dem Untergang geweihter Orgiasten, leidverklärte Verneinung und rasend überheftige Bejahung des Willens zum Leben. Beides Darstellung höchster Ekstase, Beides nur bühnenmöglich im Ineinanderfliessen von Nacht und Vision, Beides nur im Bereich des Künstlerisch-Wahrscheinlichen zu erhalten durch die wunderwirkende, abtönend mildernde Macht der Musik. Ich ziehe eine Parallele zwischen Situationen, nicht zwischen Strauss und Wagner — Sie werden in meine Worte nichts hineindeuteln!" „Nicht doch — nur Anfänger, Pedanten und Fanatiker machen sich in der Kunst mit dem Zollstock zu schaffen."

Der Marchese sass vorgebeugt da, das Gesicht mit

der Hand bedeckt. Denken, pflegt er zu sagen, ist wie Musik hören; man vernimmt auch die inneren Stimmen deutlicher, wenn man die Augen schliesst. Von der Strasse her ertönte Schreien und Lachen. Dann eine Pause. Mit einem Male pfiff ein ganzer Chor unisono das Lockmotiv der Salome. Mein Gegenüber schrack auf und lächelte. „Sie sprachen von der idealisierenden Kraft der Musik. Mildert sie unter allen Umständen?" „Fraglos. Auch im wildesten Dissonanzensturm. Auch wenn Blut in Strömen fliesst, wenn unerhörte Greuel geschehen. Darf ich mich drastisch ausdrücken? Die Musik kann nie schlecht riechen. Denken Sie an Ihren begabten Landsmann Umberto Giordano. Er schrieb, wie Sie wissen, als junger Springinsfeld eine Oper ‚Mala vita', in der er ein leibhaftiges Freudenhaus auf die Szene brachte — die Kunst der Bellincioni, die uns heute Abend mit müder, brüchiger Stimme eine hinreissende Salome verkörperte, hielt das Werk einige Jahre über Wasser. Das Thema war krass; die unselbständige, aber mit frischem Zugreifen improvisierte Musik machte es für Erwachsene erträglich — und Kinder haben im Theater nichts zu suchen. All' Ihre italienischen Veristen komponierten an der ‚vérité vraie' vorbei. Schon Ihr ‚sommo maëstro" Verdi tat dies. Die Kameliendame des Dumas, die sprechende, sentimentale Dirne ist mir widerwärtig; mit der singenden Violetta der ‚Traviata' finde ich mich leidlich ab." „Und Ihr Mozart war auch nicht heikel." „Ganz und gar nicht. Vier nicht gerade kurze Akte lang jagt ein Lüstling dem jus primae noctis nach. Das dramatische

Hauptmotiv in ‚Figaros Hochzeit'. Nicht genug damit: Figaro selbst hat mit Marzelline ein intimes Verhältnis. Er gibt ihr ein Eheversprechen und empfängt Geld von ihr, wird also von ihr ausgehalten. Unvermutet erfährt er, sie sei seine Mutter. Alle Anwesenden, schliesslich auch Susanne, die Braut, gehen darüber ohne Erregung zur Tagesordnung über. So so, also die Mutter! Mozart wird hier zum Aristophanes, der das Gemeinste durch höchste Grazie adelt. Aber ein Quentchen Genie weniger — und die Szene wäre widerwärtig! Gar nicht reden will ich vom Don Giovanni, der seine verlassene Geliebte, einen vornehmen Charakter, seinem Bedienten überantwortet und dazu Grimassen schneidet. Denken wir uns solche Auftritte rezitiert, nicht gesungen, ohne das Mozartische Orchester: für Feinfühligere ein Ding der Unmöglichkeit! Die Salome Wildes hab' ich ein halb dutzendmal auf der Szene gesehen, nie ohne an einigen Stellen ein Gefühl aufsteigenden physischen Unbehagens zurückdrängen zu müssen. Höre ich die Oper Straussens, so erscheint mir alles Bedenkliche in grössere Entfernung gerückt".

„Wenn aber die Duse die Salome spräche?" „Auch die Modulationskunst der genialsten Schauspielerin kann nicht den Höhegrad verklärender Illusionskraft erreichen, den der Tondichter mit seinen Kunstmitteln erzielt. Natürlich der berufene. Er bringt es zustande — selbst wenn er fünf Tonarten durcheinandergehen liesse. Es bleibt doch unter allen Umständen

bei Kombinationen von Ganz- und Halbtönen, also, der notgedrungen in der Tonhöhe irrlichterierenden Rezitation gegenüber, bei einer Stilisierung. Dann die tausend Abdämpfungen, Vermittelungen, Abschattierungen durch das Straussische Orchester! Wie versteht es der Tondichter, der Instrumentaldichter die Dissonanzen abzuschwächen, die in der kalten, hohlen Rhetorik Wildes schroff gegeneinanderstehen! Was ihm die Schulmeister mit den steifgefrorenen Ohren als klangliche Unzulässigkeiten, wenn nicht gar Brutalitäten aufmutzen, das sind in vielen, wenn nicht in allen Fällen neue Entdeckungen auf dem Gebiet bisher ungeahnter Idealisierungsmöglichkeiten der Wortsprache durch die Tonkunst. Sehen Sie, Liebster, das ist unser Unglück in Deutschland: wir haben Wagemut für drei, Fähigkeiten und Fleiss für sechs Andere. Aber wir bringen so ziemlich auf allen Feldern nur halb so viel fertig, als wir könnten, weil jeder, der frei ausschreiten oder auffliegen will, von Tausenden an den Rockschössen festgehalten wird, die ihn anschreien: das darfst Du nicht, das ist verboten; denn die Theorie erlaubt es nicht. Was will denn die Theorie, die doch nur aus Fertigem, Abgeschlossenem abgeleitet sein kann, vom Neu-Werdenden, das jedesmal sein eigenes Lebensgesetz in sich trägt! Wen die Götter nur bedingt lieben, den strafen sie mit leiblichen oder geistigen Verdauungsbeschwerden. Hat der Deutsche schlecht verdaut, so sondert er Theorien ab. Die heilspendende Sonne Ihres Südens scheint, wie manch' andere Infektionskeime, so auch die zu vernichten, aus denen die

lebenzerstörenden Theorien aufwuchern! Entschuldigen Sie, Bester! Es ist nicht höflich, so lange das Wort in Anspruch zu nehmen, als ich's tat. Aber wenn ich auf dies Thema komme, reisst mich mein Temperament fort."

Der Marchese räusperte sich, schnippte mit dem Zeigefinger ein Stäubchen vom Kragenaufschlag seines Smoking fort und sagte, ein wenig seitwärts blickend: „Darf ich ganz offen reden? Werden Sie nicht empfindlich sein?" „Ich bin nur gegen Lügen und Phrasen empfindlich." „Man hört im Allgemeinen das von Anderen nicht gern, was man sich selbst eingestehen muss. Nun denn: Sie haben recht. Ihr Deutsche seid merkwürdig, seid inkonsequent." „Inwiefern?" „Ihr beklagt Euch fortdauernd darüber, dass Ihr von Eurer Regierung, von Eurer Polizei mit Verboten gemassregelt werdet. Bald dürft Ihr auf menschenleeren Wegen nicht rechts gehen, bald nimmt man Euch die Möglichkeit, ein Glas Wein zu trinken, wenn Ihr nach Mitternacht Durst verspürt, bald werdet Ihr gestraft, wenn Ihr in der Zerstreuung Euch selbst, anstatt Eurem Hunde den Maulkorb vorgebunden habt. Wenn Ihr aber nicht mehr unter den Augen der hohen Obrigkeit seid, Euch also, wie Ihr zu sagen pflegt, ausleben könntet, dann spielt ein Jeder aus freien Stücken den Gendarm seines Nächsten. Verbote hüben, Verbote drüben! Ihr reglementiert die Kunst, als ob Eure Künstler sämtlich Strafgefangene wären. Ich fürchte, ich fürchte —Euer Deutschland wird stets ein Polizeistaat bleiben. Nicht durch die Schuld rückständiger Staatsleiter, son-

dern durch die des Bürgers, dem es zur zweiten Natur geworden ist, am hellen Mittag nach dem Nachtwächter zu rufen." „Sie übertreiben, Marchese. Bei Ihnen herrscht die gegenteilige Gepflogenheit. In Italien lässt man Jeden ungehindert sich vorwärts helfen oder sich blamieren, so gut er kann. Das ist löblich. Doch ein Jeder verfolgt seinen Weg, seinen Vorteil ohne Rücksicht auf das Ganze, ohne zu bedenken, dass die erste Vorbedingung eines erträglichen Kulturzustandes das sich Ein- und Unterordnen ist. Ihnen wie uns geht das ab, was ich, da wir doch einmal von unserem Latein nicht loskommen können, den gemässigten Individualismus nennen möchte. Recht haben Sie jedoch, wenn Sie uns Deutschen Inkonsequenz vorwerfen. Wir fordern grundsätzlich Denk- und Schaffensfreiheit, und bekämpfen sie in der Praxis an allen Ecken und Enden. Nur darin sind wir konsequent, dass wir unter allen Umständen nörgeln. Ein Künstler steht vor uns, impulsiv, mit heissem Blut. Die Freude an der Vielfarbigkeit der Erscheinungen, an den unzähligen Strahlenbrechungen des Lichtes lacht ihm aus den Augen. In's Wasser mit ihm: sein Werk atmet zuviel Sinnlichkeit! Ein Anderer tritt uns entgegen, eine aristokratische, zurückhaltende Natur, vom Geschlecht der Mystiker, die nach Ewigkeitsgedanken ringen und gern in knappen Symbolen reden. Zum Scheiterhaufen mit ihm: sein Werk entbehrt der Sinnlichkeit! Wenn Alles auf den Durchschnitt gestimmt werden soll, wo bleibt dann die Kunst, von der wir doch Höheres erwarten als Durchschnittsprofile und Durchschnittsfarben? Unser A und

O ist freilich das Wort: die Kunst sei der Spiegel des Lebens. Je nun, das Leben ist tausendfältig, und Jeder sieht es anders, muss es anders sehen: warum soll es da nur *eine* methodisch festzulegende Bühnensprache, nur *ein* unfehlbares System der Bühnengeste, nur *ein* Bühnentempo geben? Wenigstens für die Lebenden? Ist Einer tot, dann streift man allerdings die Zwangsjacke der Theorie von ihm ab; man gestattet, dass Goethe auf den Brettern ein anderes Zeitmass anschlägt als Schiller und Kleist. Doch ein Lebender, der auf seine Art selig werden will? Richard Wagner nannte einmal, halb im Ernst, halb im Scherz das Andante das deutsche Tempo! Jetzt erkühnt sich Strauss, im Presto zu reden! Anathema sit!"

„Sprechen Sie sich nur das Herz frei," sagte der Marchese. „Um so ruhiger werden Sie hinterher schlafen."

„Bin gleich zu Ende," erwiderte ich. „Lesen Sie in unseren deutschen Blättern auch Anderes als Kunstberichte und Kritiken?" „So ziemlich Alles, mit Ausnahme der Politik. Politik ist Spiegelfechterei." „Spiegelfechterei aber beherrscht die Gesamttätigkeit vieler Organe der öffentlichen Meinung. Auf der ersten Seite der Zeitung, im Feuilleton, macht man der ‚Salome' den Garaus, weil sie ‚öffentliches Aergernis errege'. Auf der zweiten findet sich ein spaltenlanger Bericht über eine Gerichtsverhandlung mit breitester Ausmalung der abstossendsten Einzelheiten entsetzlicher Verbrechen. Das verletzt Niemanden. Auf der dritten gewahren Sie eine von Lob triefende Anpreisung der

Leistungen eines riesenhaften Tingeltangels, in dem täglich zwei- bis dreitausend Menschen mit Schmutz gefüttert werden. Vierfünftel der Leser sind nicht imstande, die Besprechungen der ‚Salome' und die des Tingeltangelkuplets zu ‚differenzieren'; sie gewahren nur, dass man auf das Kunstwerk losschlägt und den Besuch der Prostitutionsbühne warm empfiehlt. Ein zweideutiges Spiel spielen unsere Regierenden, die an der läppischen Theaterzensur krampfhaft festhalten, aber dem wüsten, volksvergiftenden Treiben in den ‚Wintergärten', ‚Blumen-' oder ‚Ronachersälen' mit gekreuzten Armen zuschauen. Die gleiche Chamäleonsnatur zeigen unsere Zeitungen. Hier ziehen sie gegen ein ernstes Kunstwerk mit den Altjungferngründen der Zensur in's Feld, die sie als gesinnungstüchtige Fortschrittsmänner grundsätzlich bekämpfen. Dort streichen sie die fetten Gebühren für die von den Tingeltangelbesitzern eingereichten Annoncen schmunzelnd ein. Solcher traurigen Heuchelei macht man sich übrigens überall schuldig: in Deutschland wie in Italien, in England wie in Frankreich. Lassen Sie in irgendeiner grösseren Stadt drei Zeitungsbesitzer sich gegenseitig verpflichten, die Tingeltangel und Kinos totzuschweigen, im redaktionellen wie im Anzeigenteil der Blätter: diese Stadt wird binnen zwei Jahren die besten Theater der Welt haben. Weil dann die Bühnen des betreffenden Ortes, auch wenn sie nur Gediegenes, Kunstwürdiges in ihren Spielplan aufnähmen, doch stets auf ausreichenden Besuch rechnen könnten."

„Zugegeben," erwiderte der Marchese. „Nur werden wir Beide das nicht erleben. Denn wenn's an den Geldbeutel geht, versagen die idealsten Programme sämtlicher Parteien und Parteiorgane. Doch Sie machen Miene, aufzubrechen. Nur eins noch: Ihr Gesamturteil über die ‚Salome'?" „Ich bin kein Kritiker, habe also kein Amt und daher auch keine Meinung." „Sie brauchen ja nicht drucken zu lassen, was Sie sagen. Also, unter Freunden?" „Nun denn, ich frage mich, wie jedem Kunstwerk gegenüber, was *wollte* der *Künstler?* Wollte er, im Rahmen des ‚Nachtstückes', lediglich zwei sich bühnenmässig ergänzende Charakterbilder schaffen, so hat er für mein Empfinden die Aufgabe genial gelöst. Mit den Mitteln, die er sich selbst zugerüstet hat, die wir als das Geheimnis, die Stärke, das Alleineigentum seiner Individualität zu betrachten haben. Seine Salome, sein Herodes sind ganz Leben und Leidenschaft, sind Bühnengestalten ersten Ranges. Jochanaan steht auf dem zweiten Plan, als nicht allzu kräftig herausgearbeiteter Gegenspieler, der die Handlung in Fluss zu halten hat. Nun wurde aber verschiedentlich die Meinung ausgesprochen, es wäre Strauss auch darum zu tun gewesen, den Gegensatz zwischen der absterbenden heidnischen und der heraufkommenden christlichen Epoche sinnfällig und bedeutsam herauszuarbeiten. Sagen wir: Klingers ‚Christus im Olymp' orientalisch umzufärben und in's Musikdramatische zu übersetzen. Wäre dies der Fall, dann bliebe mir Einiges zu wünschen übrig, — insofern mir nämlich die weitaus gewichtigeren

künstlerischen Werte in der Schilderung der Vertreter der zugrunde gehenden alten Zeit gegeben zu sein dünken. Insofern ich, wenn diese zweite Voraussetzung richtig wäre, nicht ganz darüber hinwegkommen könnte, dass Johannes, als Vorläufer Christi der grösste Prophet, mir — von dem kraftvollen Quartenmotiv abgesehen — etwas in der musikalischen Sphäre des zu den kleineren Propheten gehörenden Elias und des beredten, aber nie recht warmherzigen Apostels Paulus befangen schiene. Und dass mir die Salome Straussens, wenn sie der Künstler als Vorgängerin der bekehrten Magdalena hätte aufgefasst wissen wollen, in ihrem Schlussmonolog zu süss und zu wortreich wäre — Wagner lässt die büssende Kundry nur vier Silben stammeln. Doch wollte Strauss gar nicht darauf hinaus, den ungeheuren Gegensatz von Heidentum und Christentum im Ausschöpfen eines dramatischen Problems künstlerisch symbolisierend zu behandeln. Zum mindesten ist er, falls er Derartiges ursprünglich erwog, davon zurückgekommen. Vor Jahren, als die ‚Salome' im Werden begriffen war, äusserte er zu mir: er erwäge, ob er nicht am Ende des Werkes, nachdem sich die Gardine geschlossen, ein längeres Orchesternachspiel bringen solle, in dem der Anbruch einer neuen Weltperiode und der Sieg des Christentums andeutenderweise verkündet würden. Doch trüge er starke Bedenken. Ich konnte ihm nur abreden: er schriebe doch ein Drama, kein Oratorium. Ein solches Nachspiel liesse sich höchstens rechtfertigen, sofern er sich von der Wildeschen Vorlage ganz

entfernte und auf breiter Grundlage ein mehraktiges Salome-Johannesdrama errichtete. Wir fanden uns einig. Strauss sah von den welthistorischen Perspektiven ab. Es blieb bei dem Persönlichkeits-, bei dem knapp gefassten Salome-Dramolet, dessen kurz abreissender Schluss von echter, schlagender Theaterwirkung ist. — Ich betone noch einmal: ich spreche allein von meiner Empfindung, von der eines Zuschauers unter Hunderttausenden; es steht mir so wenig als irgend jemand Anderem zu, etwas im Namen der Allgemeinheit zu preisen oder zu verwerfen."

„Und zum Letzten noch ein Allerletztes: das Salome-Orchester?"

„Es dünkt mir in Ansehung des gewählten Vorwurfs ganz meisterlich zusammengestellt und zusammengestimmt zu sein. Sie kennen mein Credo: man kann mit zehn Partitursystemen verworren, also gegen die Idee und den Zuhörer, und mit dreissig durchsichtig instrumentieren. Das hängt allein vom Höhegrad der Veranlagung ab. Wenn sogar mittlere Provinzbühnen die von unserem Tondichter vorgeschriebene Zahl der Instrumentalisten ganz oder von ungefähr aufbringen, wenn sie der schweren Aufgabe in recht annehmbarer Weise gerecht werden, so beweist das, dass Strauss keine ‚unzeitgemässen' Forderungen stellt. Andere Epochen, andere Techniken. Hingegen wird das Salome-Orchester in den Zuschauersälen mit vier, fünf Rängen die Singstimmen stets überwuchern — sofern Strauss, wie er es heute Abend im Teatro Regio tat, oder sofern ein ande-

rer Dirigent es nicht derart abdämpft, dass der Glanz streckenweise verloren geht. Was tun? Schalldeckel in einem überhohen Opernkasten alter Konstruktion anzubringen, ist eine müssige Spielerei. Ich hoffe, die ‚Salome' im Münchner Prinzregenten-, im neuen Charlottenburger Schillertheater, in einem Hause von ähnlichen architektonischen Verhältnissen irgendwo am Rhein derart zu hören, dass die Singstimmen zu ihrem Rechte gelangen, das — dann verdeckte — Orchester aber an Reiz und Schmelz der Farbe nichts einbüsst, und, wo es erforderlich ist, mit der vollen Wucht schweren, pathetischen Vortrages und erschütternder Akzente sich geltend macht. — Nun aber eine geruhsame Nacht — soweit davon noch die Rede sein kann: der Zeiger hastet gegen Vier zu. Auf Wiedersehen in Florenz! Schicken Sie doch den deutschen Regisseuren einige Fotografien der Johannes-Bildwerke des Donatello und Verrochio, damit sie sich über den Unterschied der Erscheinung eines herben Asketen und der eines parfümierten, schöngelockten Opernpropheten klar werden!" „Addio, carissimo!" Wann kommen Sie ganz zu uns an den Arno?" „Wenn bei uns die Theorie die Kunst völlig zu Tode bewiesen oder aus den Reichsgrenzen hinausgedrängt haben wird — was in absehbarer Zeit geschehen dürfte. Di nuovo!" —

* * *

Einige Stunden später kam ich, auf dem Wege zum Bahnhof, an einem Hause von wenig gastlichem Aussehen vorüber. Dort wohnte Nietzsche, da ihn der

Wahnsinn umlauerte und fing. Seiner dacht' ich, als ich dem von ihm schwärmerisch geliebten Mittelmeer entgegenfuhr; der von allen Privatdozenten der neueren Aesthetik ausgeschriebene „Fall Wagner“ kam mir in den Sinn und die vom Dichterphilosophen unter bereits wirr kreisendem Gedankenspiel von der Talent- zur Geniestufe erhobene „Carmen“. Im Turiner Teatro Regio hat er sie oft gehört. Carmen, wie Salome, ein Dämon, ein Stück Naturmacht. Das Temperament als Fatum. Salome wird und will die Carmen nicht verdrängen. Die Brünnhilde und die Isolde vollends nicht. Hingegen wäre es wünschenswert, wenn einige Dutzend Wagnerianer, Straussianer und anderer Zeloten und Cliquenbrödler sich gegenseitig umbrächten. Die Werke würden keinen Schaden davon haben, die Schaffenden und die Entwicklung der Kunst ebensowenig. Gewisslich leben die alten Götter noch. Aber lasst Euch nicht einreden, dass im Olymp schon jeder Fleck besetzt sei! Es gibt dort sogar noch Sitzplätze.

Abends am Gestade der See wandelnd, weidete ich mich an einem unsagbar herrlichen Sonnenuntergangsdrama. Feuerströme schossen vom Himmel; das Meer wogte und wallte in Purpur und Gold; Farbenmassen kämpften miteinander und verschlangen sich. Die grosse, die planvolle Verschwenderin Natur gab sich ein Fest. Ein Glück, das ich kein Kritiker bin. Ich hätte sonst die Natur wegen masslos überladener Instrumentierung beim Staatsanwalt oder gar beim deutschen Philister denunzieren müssen.

Der „Rosenkavalier“ in der Mailänder „Scala“

Nach einem buntbewegten Karneval fand am Aschermittwoch des Jahres 1911 im Mailänder „Teatro alla Scala“ die erste italienische Aufführung des „Rosenkavaliers“ statt. Ein Pandämonium wurde entfesselt: im gelobten Lande der Gentilezza verletzte man das Gastrecht auf's gröblichste. Richard Strauss musste Laute von unzweideutig zoologischer Färbung hören, wie er sie seit dem Tage nicht vernommen hatte, da die Münchner Hofbräuhaus-Klassizisten seinem „Guntram“ unter einem Hagel von wüsten Schimpfreden das Lebenslicht ausbliesen. Lässt man irgendwo in Deutschland eine Nachgeburt der „Cavalleria“ Mascagnis aus Gründen der internationalen Höflichkeit geräuschlos in der Versenkung verschwinden, dann schäumt der wälsche Nationalstolz ob der dem „genio latino“ angetanen Schmach wütend auf. Dagegen steht dem nichts im Wege, dass man sich in der intellektuellen Hauptstadt des Königreiches gegen einen deutschen Barbaren nach Herzenslust ungezogen, ja brutal benehmen darf. Wer führte an jenem stürmischen Abend den Unheilsreigen, im Hause, zu dem Lionardo, der grosse Meister der künstlerischen Besonnen-

heit, vom hohen marmornen Sockel sinnend hinüberschaut? Allerhand wunderliche Leute. In erster Linie natürlich die berufenen Hüter der ewigen, unwandelbaren Schönheitsgesetze: zweifellos der ewigen, da ja bekanntermassen schon die alten Griechen nicht höher schwuren als bei der Ouverture zu „Wilhelm Tell" und beim Vorspiel zum letzten Akt der „Traviata" — das dem musenfreundlichen Italiener just so zu Herzen geht wie dem gehörbegabten Deutschen die „Neunte Sinfonie" — — ich meine die von Beethoven. Sodann liessen die Futuristen, der neueste Schlag der italienischen Zukunftsmusiker, den armen Strauss ihren Groll fühlen. Sehr junge, sehr brave Herren, die eine merkliche Hebung der Kunst davon erwarten, dass man alles bisher auf den Gebieten der musikalischen Formenlehre und der Wissenschaft vom Kontrapunkt Erarbeitete im tiefsten Tiberschlamm ertränke. Sie hatten sich dem Meister der „Elektra" zugeschworen, weil ihnen ein Gerücht zu Ohren gekommen war, er predigte den Anarchismus. Und da entpuppt sich der Angebetete als finsterer Reaktionär: er schreibt Walzer! Fluch dem Abtrünnigen! — Dann die Chauvinisten. Wie gelangt man im heutigen Italien zum Ruf eines schneidigen Patrioten? Man hängt Oesterreich eins an. Man erklärt sich grundsätzlich gegen alles, in dem sich österreichische Eigenart kundgibt. Ein Werk, dessen Dichtung ein Wiener geschrieben hat, dessen Handlung sich noch dazu in Wien abspielt? Ja, in dem zu allem Ueberfluss treuherzige Italiener ein paar Intrigantenrollen durchzuführen haben — wenngleich

mit mässigem Witz —, in dem ein typischer, schmachtseliger Vertreter des bel canto vom Tonsetzer mit drolliger Schelmerei geneckt wird? Darf man das dulden?

So liess man eine Begleitmusik von solch' höllischer Art ertönen, wie sie sich noch kein Zukunftskomponist erträumte. Das nahmen die ausführenden Künstler und die Leitung der „Scala" allzu tragisch. Man soll sich niemals verblüffen lassen — am wenigsten beim Theater. Die Mailänder sind hochgescheit, aber nervös. Einmal, weil in Jedem von ihnen ein Stück von einem Franzosen steckt. Sodann im Besonderen, so oft sie berufen sind, in Bühnendingen ein Urteil zu fällen. Ihr Premièrenfieber steigt in der Regel auf einen ausserordentlich hohen Grad an. Was fiel nicht alles vor den Gestrengen der „Scala" durch! Wagners „Lohengrin"; auch der „Falstaff" Verdis. In neuerer Zeit noch die kleine, verschrobene „Madama Butterfly". Später stellen sich Ueberlegung und ein gerechtes Abwägen ein. Man beruhigt sich, ist ein wenig betreten, und gefällt sich bei der nach kurzer Anstandspause erfolgenden Wiederaufnahme des Stückes in der Rolle des gebesserten, reuigen Sünders: Lieber Wagner, lieber Verdi, lieber Puccini: ich will's ganz gewiss nicht wieder tun!

Das hätten sich die Mailänder Freunde Straussens sagen können. Doch sie verloren den Kopf. Der zweite und dritte Aufzug des Werkes wurden für die erste Wiederholung in aller Eile derart zusammengestrichen, dass die Handlung Sinn und Verstand verlor. Die Farbengebung im Drastischen und Grotes-

ken dämpften Dirigent, Sänger und Spieler in's Graue, Eindrucklose ab. Die schlimmen Walzer wurden mit einer dreifachen Lage von Seidenpapier umhüllt, und der vortreffliche hohe Bass und wackere Langobarde Paolo Ludikar durfte als Ochs von Lerchenau nicht mehr brüllen, sondern nur noch brummen. Als ob man ihm das letzte Restchen unverdautes Heu aus dem Magen gepumpt hätte. Jetzt war die Reihe am Publikum, verblüfft zu sein. Es gab verlegenen Achtungsbeifall, ohne den geringsten Widerspruch. Und das feinparodistische Stückchen des Tenorino beim Lever der Marschallin Marie Theres wurde so stürmisch applaudiert, als ob eine Romanze von Tosti eingelegt worden wäre. Herr Fürstner, der Verleger Straussens, war zweifellos zufrieden. Der Tonsetzer blieb geschädigt. Man verzeihe mir, dass ich die Wahrheit sage: Richard Strauss steht mir näher als sein Geschäftsführer.



Indem ich vor dem über Parteilichkeiten erhabenen Gerichtshofe der aufrichtigen Freunde Straussens — es gibt auch solche — die Sache des Kunstwerks vertrete, habe ich zu Gunsten der Schwerverbrecher, die die „wienerische Maskerad" am Aschermittwoch auseinandersprengten, mildernde Umstände vorzubringen. Sie fallen, wie mich dünkt, stark in's Gewicht. Vorerst: der Gedanke, die Komödie auf italienischen Boden zu verpflanzen, wurde nicht in glücklicher Stunde gefasst. Alle Opern sind in zwei Gruppen einzuteilen: in solche, die sich schlecht, und in solche, die sich gar nicht

übersetzen lassen. Der „Rosenkavalier" gehört zu den Letzteren. Mit der Uebertragung gab sich der vortreffliche Signor Ottone Schanzer alle erdenkliche Mühe. Doch er scheiterte am Unmöglichen. „Die alte Fürstin Resi": das kennzeichnet den behaglichen Plauschton einer Stadt, in der zwischen Hochadel und Bürgertum eine gewisse Jausenvetterschaft besteht; „la vecchia principessa": dabei denkt man an eine römische Gentildonna mit Cäsarenprofil und hochmütig abweisendem Blick. Gleichviel ob Hofmannsthal die rokokogemäss wienerische Sprechweise innerlich nachempfunden oder mit Bienenfleiss und virtuosem Einpassungsvermögen nachgemalt hat: sie zeigt sich mit der Musik Straussens untrennbar verwachsen. Ebensowenig vermag sich das wälsche Schauspieler-Temperament trotz seiner erstaunlichen Beweglichkeit in die unter besonderem süddeutschen Gesichtswinkel entworfenen Figuren mit Schottenring-Umriss und Münchner Füllung einzuleben. Nicht in Faninal, den Wiener Hausherrn, wie er im Buche steht; nicht in sein Töchterchen Sophie, das spricht, als ob es in der Schnitzler-Ecke zur Welt gekommen wäre, von Rechts wegen aber das kleidsame altmünchner Riegelhäubchen tragen müsste. Nicht in Rofrano. Beschwert den Italiener kein literarisches Wissen, so hält er das frühreife Herrlein für ein Operettenprinzchen wie Andere mehr, was massen es Hosen trage, aber Sopran singe. Besitzt er Bildung, so wirft er den Kavalier Oktavian mit dem Chevalier Faublas des Louvet de Couvray zusammen. Denn Faublas hat in sehr jungen Jahren engere Beziehungen

zu einer älteren Marquise, liebt es, sich zu verkleiden und wird von bejahrten Vergnüglingen mit Wohlgefallen gemustert. Möglich auch, dass Hofmannsthal seinen Helden bewusst oder unbewusst im Dunstkreise des französischen Romanes erzeugte. Sicher jedoch, dass ihn Strauss anders fasste. Keineswegs als vorzeitig stockfleckiges gallisches Früchtl. Gewiss auch nicht als Cherubin zweiter Ordnung: wer Mozart liebt und versteht, kopiert ihn nicht.

Lasst mich nachdenken. Wie war denn der junge Richard Strauss beschaffen? Ein lustiges Bild steigt in meiner Erinnerung auf. Zeit: ungefähr ein Vierteljahrhundert zurück. Szene: ein Saal bei meinem heimgegangenen Freunde, dem Münchner Verleger Thomas Knorr. Am Flügel: ein damals schon kahles, indifferentes Mannsbild mit Spitzbart, ein bischen Don Quixote, ein klein bischen Marquis Posa. Es spielte Walzer, aber vom Meister Johann. Das war ich. Inmitten der lebfrischen Jugend, die tanzfroh um das Instrument wirbelte, wiegten und schwangen sich zwei jugendliche Gestalten mit sonderlicher Lust: das waren der Richardl und seine anmutige Schwester Sophie, ach nein, Johanna: mütterlicherseits der Familie Pschorr entsprossen, der unsere „Komödie für Musik" zugeeignet ist. Die Johanna, heute ansehnliche Generalsgattin, hat sich aus meiner stillen Verehrung nichts gemacht. Der Richardl aber, der damals, glaub' ich, noch längere Beine hatte als heute, kam zu mir an's Klavier und sagte: „Doktor, wie kriegen Sie denn Ihre famosen Bässe heraus?" Ich darauf: „Herr Strauss, haben

Sie mich etwa für einen Kritiker gehalten? Ich bin Wald- und Wiesenmusikant. Sonst nichts Gscheits." Damals zerbrach ich mir den Schädel darüber, was wohl in Kopf und Herz des heiter naiven, klug blickenden Studenten vorging, den die jungen und die üppigeren Damen gleich gern leiden mochten. Heute, da ich mich mit Oktavian Rofrano angefreundet habe, glaube ich's zu wissen. Ja, und wo bin ich denn dem Ochs von Lerchenau begegnet, dem Sinnlichkeitsprotzen, der sich auch so vortrefflich auf seinen geschäftlichen Vorteil versteht? Keinesfalls bei meinen Streifzügen durch Ober- und Niederösterreich. Richtig, gleicherweise zu München! Mir ist's, als ob aus riesigen, mit schäumendem braunen Saft gefüllten Bottichen ein würziger Duft aufstiege. Nur gewahr' ich in dem Dampf keine klaren Porträtlinien. Geh' auch diesem Erinnerungsbilde nicht weiter nach. Es lockt mich nicht. Weil die künstlerische Um- und Ausformung der Gestalt nicht den letzten Reifegrad erreichte. Der Ochs von Lerchenau oder aus dem Bräuviertel hat kein allzu festes Rückgrat. Freilich sind vom Librettisten drastische Einzelzüge fast im Uebermass auf ihn gehäuft. Doch geht ihm ab, was nur der starkgliedrige Dramatiker auswirkt und seinen Geschöpfen mitteilt. Ein Schuss Shakespeare. Ein Bündel Falstaffischer Schnurren und Begehrlichkeiten macht noch keinen Falstaff aus. Zweifellos: der Falstaff Boitos und Verdis bewahrt vom urkräftigen Humor des grossen Briten auch nicht zuviel. Aber er ist bis in seine kleinsten Aeusserungen Theater. Jede seiner

Noten, seiner Gesten wächst aus fruchtbarem Kulissenboden heraus. Deshalb versteht sie der Italiener. Die vielen Reden des Barons von Lerchenau hingegen werden nicht selten an der Bühne vorbeigesprochen. Darum gleiten sie von der Empfänglichkeit des Italieners ab.

Ja, sie werden zum Teil nicht einmal von seinem äusseren Ohr aufgefangen. Der ungeheure Raum der „Scala" verträgt sich allenfalls mit der pathetisch gestreckten Arie Bellinis, mit dem breit und wuchtig ausladenden Concertato der grossen quasi historischen oder romantischen Oper. Die Komödie mit ihrem behende dahineilenden Dialog, mit ihrer des öfteren auf halbe Stärke zu stellenden Tongebung und ihren lyrischen Intimitäten drückt er erbarmungslos zusammen. Das gewahrte ich bereits, als ich an der gleichen Stelle vier Wochen vorher Cimarosas entzückende „Heimliche Ehe" hörte — ein über hundert Jahre altes Lustspiel, das ebensolange dauert wie ein Wagnerisches Drama oder wie der ungestrichene „Rosenkavalier". Dieser ist im grossen Opernhause fehl am Ort. Auch im Dresdner, Wiener, Münchner. Vollends in dem überhohen Mailänder Riesenkasten. Ein Widerspruch macht mir zu schaffen: das Orchester des Lerchenauers erheischt streckenweise einen grossen Saal; der schlanke Sopran des Rofrano und die tausend Zierlichkeiten und Zartheiten graziöser Wechselreden wollen einen traulichen Raum. Verfügt die Darstellerin der Titelrolle über ein gut tragendes Organ, so kommt sie bis zur Mitte des zweiten Aktes leidlich zurecht. Wird dann aber in der Duellszene Schärfe des Akzentes und eindring-

liche Deklamation beansprucht, so versagt vor dem zweitausendköpfigen Hintergrunde der Schneid eines schlanken Soprans, und die heikle Frage der ästhetischen Berechtigung der Hosenrolle, die man im Banne der entzückenden Klangwirkung dreier mit höchster Kunst geführter Frauenstimmen zuvor zurückgedrängt hatte, schiebt sich unliebsam in den Vordergrund. Desgleichen entsteht im allzu weit gespannten Rahmen ein Missverhältnis zwischen Spiel und Dekoration. Die nur in Haarstrichen angelegte Komödien-Geberde wirkt hier kleinlich. Alles erhält einen Stich in's Spielerische. Die Poesie der Partitur verfliegt; die vokal und orchestral überaus fein abgetönten Decrescendi am Schlusse des ersten und des dritten Aufzuges verflüchtigen sich schier zu dürftigen Leerheiten. Endlich noch ein besonderer Uebelstand. Der Bühne der „Scala" ist ein ausserordentlich tiefes Proszenium vorgelegt: was bedingt, dass die Darsteller, um sich überhaupt verständlich zu machen, des öfteren die Vorhanglinie ein ganzes Stück hinter sich lassen müssen. Es wird also teilweise nicht innerhalb, sondern *vor* der Szene gespielt — was die gesamte dekorative Zurüstung des Schauplatzes überflüssig macht und in der Bühne nur einen schädlichen Schallabfänger sehen lässt. Auch die Italiener erfahren jetzt, dass die neue Kunst sich mit den alten Häusern nicht mehr verträgt.

Schliesslich ist zwischen der weitläufigen Barockszene und dem riesigen Zuschauersaal mit seinen zahllosen zusammengedrückten Gitterkäfigen auch der Wiener Walzer fehl am Ort. Wobei noch mitspricht, dass

dieser Walzer dem romanischen Instrumentalisten überhaupt nicht liegt: er wird von ihm umgebogen, seines schwebenden Rhythmus entkleidet. Walzer singen kann man zur Not auch in Paris und Rom; Walzer spielen, dirigieren und tanzen nur in Wien — allenfalls noch in München. Doch, haben wir's denn im „Rosenkavalier" mit echten und rechten Wiener Walzern zu tun? Fraglos sind sie nicht aus dem Urquell berückender Melodik geschöpft, wie die des Vetters Johann vom Donaustrande. Daraus hat man für's Erste nicht zu folgern, dass Richard Strauss keinen melodischen Walzer schreiben könne. In die „Feuersnot" flocht er ja ein im anmutigsten Bogen gespanntes Walzermotiv ein. So dürften „G'schichten aus dem Münchner Wald" beginnen. Aber der Richard verwendet im „Rosenkavalier" den Walzer nicht wie in jenem neuaristophanischen Märchen als Glanzlicht, das er der meisterlichen Darstellung eines Stadtbildes aufsetzt. Geschweige denn im Stil und nach der Art des Vetters Johann, als Tanzwalzer. Sondern als treibendes Hämmerchen im dramatischen Räderwerk. Das bedingt, dass er ihn auf ein höchst einfaches Formgefüge zurückführt, in die typisch knappe Floskel zusammenballt. Solchergestalt nimmt er sich, oberflächlich gesehen, ein wenig abgegriffen aus. Doch nur mit diesem Walzer ist der Tonsetzer seine musikalisch-dramatischen Hexenkünste zu treiben fähig. Um solche zu würdigen, muss man allerdings mitschaffende Fantasie besitzen.

⁂

Für die italienische Erstaufführung des nächsten Straussischen Bühnenwerkes habe ich mir meinen Platz vorgemerkt. Denn es wird doch wieder in Mailand zur Darstellung gelangen, auch wenn es noch weniger danach angetan ist, den Italienern einzugehen als die münchnerisch-wienerische Komödie. Hätte ich sie zuerst unter der Leitung von Mottl oder Schuch gehört, so würde ich zweifellos einen unvergleichlich grösseren Genuss gehabt, aber ein ganz Teil weniger gelernt haben. Das Lernen bleibt für mich nun einmal eine Hauptsache. Woraus der Leser ersieht, dass ich Recht hatte, als ich seinerzeit dem jungen Strauss bewies, ich wäre kein Kritiker.

VON DER FREMDLÄNDEREI

I.

Die deutsche Szene ist wieder einmal eine Allerweltsherberge recht minderen Ranges geworden. Von einem Riesenwust bunten, zerschlissenen internationalen Trödels eingeengt, vermag das auf einheimischer Erde gewachsene Gehaltvolle und Grosse, natürlich Liebenswürdige, geschmackvoll Geistreiche sich gerade noch mit Anstrengung zu behaupten. Trumpf sind Franzosen, Italiener und geistig heimatlose Tantièmendrechsler. Man nehme an drei aufeinander folgenden Samstagen das Berliner, Wiener, Münchner, Dresdner Zeitungsblatt zur Hand, in dem die „Repertoires" aller am Ort befindlichen Bühnen für die kommende Woche angekündigt werden, und überzeuge sich davon, wie wenige der verheissenen Stücke unter den durch Goethe geprägten Begriff „von deutscher Art und Kunst" fallen. Lessings Hamburgische Dramaturgie, dieses Hohelied eines gesunden Chauvinismus, dient nur mehr zur Erbauung der Primaner. Wenn die höhere Schule es einmal ausnahmsweise darauf anlegt, dem Leben vorzuarbeiten, dann hält das Leben nicht Stich.

Besonders unerfreulich sieht es auf unseren Opernbühnen aus. Ihrer dreiviertel zeigen die übelste kosmopolitische Verwurstelung. Es steht schlimmer als zu der Zeit, da Richard Wagner den grossen Reformhebel ansetzte. Zwischen seine geschäftsmässig ausgeschroteten, gewöhnlich ohne seelische Anteilnahme der Ausführenden heruntergewerkelten Musikdramen und die Bühnenschöpfungen Mozarts drängt sich einen Tag um den anderen abschmeckende französische und italienische Marktware. Weber wird fast allerorten mit dem lieblos zerleierten „Freischütz" abgefunden — wofern nicht irgendein Kleinhirnbesitzer auf einem Intendantenposten den „Oberon" zu einer Maschinenkomödie auseinanderzerrt. Wäre nicht jüngst Hans Pfitzner mit seiner ebenso pietätvollen als dramaturgisch meisterlichen Bearbeitung von „Templer und Jüdin" hervorgetreten, so würde das Gedenken an Marschner schier erloschen sein. Von einer planvollen Förderung der lebenden deutschen für die Szene schreibenden Tonsetzer ist nicht die Rede: damit triebe man ja gesunde, der Zukunft vorbauende Kunstpolitik — während unsere Theaterbeherrscher den Tiroler Bauern zu vergleichen sind, die den ihnen just vor der Nase stehenden Wald unbarmherzig ausholzen, ohne sich um zweckvolle Wiederaufforstung zu sorgen. Unter verdriesslichem Achselzucken des Kassierers kommt ein- bis zweimal im Jahre der „Fidelio" an die Reihe. Dafür wird von der Reichshauptstadt her eine Meyerbeer-Renaissance mit Hochdruck betrieben. Auch angesehene Hoftheater

sind daran, sich dem Operettenteufel zu verschreiben. So ist denn vom gewaltigen Erneuerungswerke des Bayreuther Meisters Vieles bereits wieder zerstäubt. Ungeheure geistige Anstrengungen müssen als nahezu verpufft gelten. Weshalb wollte auch Wagner ein besseres Geschick haben als Lessing?

Ich höre die flachstirnigen Allerweltsanschmecker deklamieren: „Es war von jeher die Art des deutschen Geistes, nicht engherzig zu sein, sich Fremdes von Wert zu assimilieren, mit dem überkommenen Eigenbesitz des Volkes zu verschmelzen und dadurch innerlich zu erstarken." Nicht doch: es ist ein Unterschied, ob Goethe die Antike wiederbelebt, Schiller sich am nicht gerade herzbewegenden, doch aristokratischen Pathos eines Racine erfreut, die Romantiker uns Calderon verehren lehren — und ob deutsche Theaterdirektoren uns den Quasi-Portugiesen Isidor de Lara und den Quasi-Russen Raoul Günsbourg mundgerecht zu machen suchen. Schätzt und pflegt man denn bei uns nach Gebühr *die* unter den älteren und neueren italienischen und französischen Bühnenkomponisten, die als Charaktere Achtung gebieten, die als kraftvolle Entwicklungsträger auch den Heutigen noch etwas zu sagen haben? Welcher Kapellmeister setzt seine Autorität für Cherubinis „Medea", für Spontinis „Vestalin" ein? Mit Sorgsamkeit vorbereitet, mit Takt und einigem Geist inszeniert, würden sie uns frischer anmuten als die beiden „Iphigenien" und die „Alceste" Glucks. Wer nahm sich bei uns der „Trojaner" des Berlioz, des letzten heroischen Franzosen, mit Hin-

gebung an? Felix Mottl zu Karlsruhe und zu München. Die anderen Meister des Taktstockes gingen der schweren, aber schönen Aufgabe aus dem Wege. Was haben überhaupt Dresden, Berlin, Weimar, Frankfurt, Köln, Hamburg, Leipzig während der letzten zwei Jahrzehnte denn Namhaftes für Berlioz getan?

Zugegeben: das Ausländische, mit dem man uns aufwartet und dessen die täglich klappernden Theatermühlen ja auch nicht zu entraten vermögen: es brauchte nicht immer das Prägzeichen des Genies zu tragen. Wenn es nur soviel Kern hat, dass man darüber ernsthaft streiten kann, wenn es nur von irgendeiner sich bildenden, frischfarbigen künstlerischen Strömung Kunde gibt, ein paar nicht alltägliche Persönlichkeitsreize erkennen lässt! Doch welche Rücksicht — oder welcher Theateragent — bewegt die Bühnenleiter so oft dazu, Sänger, Spieler und Publikum mit dem Armseligsten abzuspeisen, und dem, das Physiognomie hat, dummstolz aus dem Wege zu gehen? Was behelligt man uns mit der schwachsinnigen, zwerghaften Japanerin, der dramatisch verzeichneten, musikalisch peinvoll zurechtgeklügelten „Madama Butterfly", während doch die beiden ersten Akte der „Manon" Puccinis unter den gesamten Versuchen der Jungitaliener bisher allein die Höhe reifer, runder Kunst erreichten? Aufführungsbereit liegen die Partituren zweier französischer Musikdramen, der stimmungkräftigsten, in der formellen Ausgestaltung und in der Orchesterbehandlung fesselndsten, die seit der Vollendung der „Carmen" jenseit der Vogesen

geschrieben wurden: Debussys „Pelléas et Mélisande" und „Arianne et Barbe-Bleue" von Paul Dukas haben uns Manches zu sagen. Doch die für viele Bühnen tonangebende Berliner Hofoper hält sich nach wie vor an „Samson und Dalila", das verunglückte, in knitterige Kulissenleinwand eingenähte Oratorium des grosssprecherischen Deutschenfressers Saint-Saëns: eine wenig kurzweilige Liebesnovelle in alttestamentarischem Rahmen, durch die Temperamentlosigkeit eines französischen Organisten gesehen. Auf allen Szenen des Reiches hätschelt man den seichten Rekordschwätzer Massenet mit gleicher Liebe. Inhaltleere Machwerke wie den „Gaukler unserer lieben Frau", wie „Thérèse" kann ein ehrlicher deutscher Musiker nur mit starker Selbstüberwindung in parlamentarisch zulässigen Ausdrücken charakterisieren. An solche Nichtigkeiten Zeit, Kraft und sehr beträchtliche materielle Mittel vergeuden, das nennen unsere Theatervorstände: den Ansprüchen einer wahrlich nicht bedeutungslosen Entwicklungsperiode Rechnung tragen.

Bevorzugte man also auf Kosten der Pfitzner, Klose, Schillings etwa die lebensprühenden Spielopern Donizettis, den bei uns unterschätzten, weil unbekannten „Don Carlos" Verdis und seinen geistfunkelnden „Falstaff", dazu die ältere, zugleich unterhaltliche und reinliche französische Spieloper und weiterhin die Berlioz und Debussy, so wäre noch von einer zwar wunderlichen, doch immerhin artig paradoxen Haltung der deutschen Szenenbeherr-

scher zu sprechen und höchstens die Frage aufzuwerfen, ob wir denn stets den Ruhm von Italienern und Franzosen befestigen sollen, während das einheimische Opernschaffen der Gegenwart und auch der Vergangenheit vom Auslande mit wenigen Ausnahmen als Luft behandelt wird. Doch unsere Bühnenleiter zählen keineswegs zu den kultivierten Feinschmeckern. Nicht die französische Grazie, sondern der französische Unterrock hat es ihnen angetan. So sind und bleiben denn die Zierden unseres Spielplanes die zu Vorstadtloretten herabgewürdigten „Mignon" und „Gretchen", sowie die „Traviata", die dreifach überzuckerte Variante der von falscher Sentimentalität triefenden, unter sittenpolizeilicher Kontrolle stehenden Kameliendame des jüngeren Dumas.

II.

Ich setze den Fall, geistig hochstehende Männer und Frauen aus allen Berufskreisen vereinigten sich dazu, eine ungefähr folgendermassen lautende Eingabe vorzubereiten:

Ew. Majestät!
(oder: Königliche Hoheit!)

Die hochherzige Förderung der Wissenschaften und schönen Künste war von jeher einer der besten Ruhmestitel des erlauchten Hauses der . . . . Ew. Majestät haben sich seit Höchstihrem Regierungsantritt als pietätvoller Hüter solch' vornehmer Traditionen erwiesen, haben berufenen Wortführern der Wissenschaft die Möglichkeit gewährt, den hohen Aufgaben

der Lehre und der freien Forschung unbehindert nachzuleben, und mit nie rastendem Eifer dafür Sorge getragen, dass Raum zur Entfaltung und liebevolle Pflege allen lebenskräftigen Keimen zu Teil werde, die sich in unserer neuen Kunst regen — einer Kunst, die aus Kulturfortschritten der Gegenwart hervorwächst und in ihrem Wesen durch den Aufschwung Deutschlands seit der Gründung des Reiches bedingt ist. Und wir bringen Ew. Majestät nicht zum wenigsten deshalb aufrichtigen, tiefgefühlten Dank entgegen, weil von Allerhöchster Stelle auf den Gebieten der Dichtung wie der Malerei, der Plastik wie der Architektur jeder modisch abgeschmackten Fremdländerei ein starker Damm entgegengesetzt wurde, und, ohne dass den wirklich wertvollen vom Auslande stammenden Werken die Tür verschlossen blieb, doch ein aus *vaterländischem Empfinden* geborenes Schaffen stets in erster Linie Anerkennung und tatkräftige Unterstützung fand!

Zu den Instituten, die durch das andauernd bekundete Wohlwollen und die unausgesetzt betätigte Opferfreudigkeit Ew. Majestät zu besonderer Blüte gelangten, gehört auch das Königliche (Grossherzogliche) Hoftheater. Es entspricht sicherlich Ew. Majestät Anschauungen und Absichten, dass auch in diesem Hause und nicht zum wenigsten auf dem Felde des musikalischen Dramas der *deutsche Geist*, die *nationale Kunst* sich herrschend behaupten, insonderheit die Kunst der Lebenden, die sich erst zum Licht, zum Erfolge hindurchringen müssen. Denn den Toten frommt keine Hilfe.

Somit richten wir an Ew. Majestät die ehrfurchtsvolle Bitte:

Ew. Majestät wolle dem Intendanten des Kgl. Hoftheaters Höchstihre Willensmeinung dahin kundgeben, dass ebenso auf der Szene des gesungenen als der des gesprochenen Schauspiels fortan zielkräftig den Idealen nachgestrebt werde, die die grössten deutschen Dichter und Denker aufstellten, dass vornehmlich auch das deutsche Musikdrama, wie es Mozart und Beethoven, Weber und Wagner schufen und wie es die ernst strebenden Begabungen unserer Zeit weiter auszubauen suchen, fürderhin den Ehrenplatz einnehme — getreu dem von Ew. Majestät geprägten Kernspruche: „*Der Deutsche soll nicht dem Wälschen nachlaufen, sondern seinem eigenen Können vertrauend vorwärts schreiten*", und in Bekräftigung des herrlichen Widmungswortes, das Ew. Majestät hochseliger Ahnherr in das Giebelfeld seines Bühnenhauses mit weithin leuchtenden Lettern schreiben liess, des Wahrwortes, das da lautet: „*Der Deutschen Kunst!*"

Ew. Majestät

treugehorsamste

. . . .

Legte man eine solche oder ähnlich abgefasste Adresse in Berlin, München, Dresden, in Stuttgart, Weimar, Dessau, Darmstadt auf, so würden im Augenblick zehntausende von Unterschriften darunter gesetzt sein.

Allerorten sähen wir die besten Namen vertreten. Ausschliessen würden sich höchstens einige international gefirnisste Feuilletonisten, Witzlinge und Lebemänner, die Gefolgschaft der Frau von Suttner, etliche grundsatzstarre Sozialdemokraten älterer Ordnung — kurz die Leute, die Krämpfe bekommen, wenn sie das Wort Deutsch verständlich und mit Nachdruck ausgesprochen hören. Auch zweifle ich nicht daran, dass die in einer derartigen Eingabe vorgebrachte Bitte überall an hoher Stelle, und zwar in weitgehendem Masse der günstigsten Aufnahme sicher wäre, *wenn* man sie dieser Stelle unterbreitete. Darauf ist indessen schwerlich zu hoffen. In keiner Residenz wird sich die Persönlichkeit finden, die Zutritt zum regierenden Herrn hätte und es auf sich nähme, ihm das Schriftstück vorzulegen — ausser in Dessau und Darmstadt, vielleicht auch in Stuttgart. Es steht um die Hoftheater so wie um verschiedenes Andere im öffentlichen Leben, an dessen Mark schleichende Uebel zehren: der Regent, dessen Wohlwollen und Unparteilichkeit meist unterschätzt werden, würde *unbedingt* eingreifen, helfen, gründlich Wandel schaffen, *falls* man ihm die Verhältnisse in richtiger Beleuchtung darstellte. Doch mit jedem neuen Fürsten, der einen deutschen Thron besteigt, ist auch schon der Ring da, der den von Rechts- und Menschlichkeitswegen freien Verkehr zwischen Herrscher und Bürger stört, wenn nicht aufhebt. Selten aus Eigensucht. Nicht der Stellenhungrige, der Gunstjäger, sondern der Popanz Etikette schliesst den Monarchen ab. Dieser Popanz ist der

stärkste Krankheitserreger im Deutschen Reiche und kann noch einmal sein Verhängnis werden.

Der denkende Leser wird sich schwerlich darüber wundern, dass ich in diesem Zusammenhange die Möglichkeit kaum in Betracht ziehe, die Fremdländerei im Opernspielplan der *Stadttheater* zu bekämpfen. Stadttheater stehen unter der Aufsicht von sogenannten Rats- oder Stadtverordneten-Kommissionen, die sich fast durchgängig aus Liberalen und Radikalen zusammensetzen. Den Letzteren ist deutsche wie französische Oper Hekuba; sie sind von Hause aus kunstfeindlich und möchten den Bühnen jede Subvention entzogen wissen, ja sie am liebsten sämtlich verbrannt sehen, weil sie sich einreden, die Theater beständen lediglich als Genussobjekt der Reichen — ohne zu bedenken, dass Tausende von Vermögenslosen, von armen Orchestermusikern, Choristen, Maschinisten, Schneidern, Schustern, Billetteinnehmern und Garderobedienern ihr Brot bei der Szene finden. Auszunehmen sind die sich bei dem Ausbau der in ihrer Art vortrefflich geleiteten „Freien Volksbühnen“ hervortuenden Parteigenossen. Hoffentlich gelingt es diesen mutigen, hingebungsvoll und selbstlos tätigen Männern in absehbarer Zeit, die Mehrheit ihrer politischen Freunde darüber aufzuklären, dass, in ausgesprochenem Gegensatz zum hohlen wälschen Prunkopernwesen, eine verständige Pflege deutscher dramatischer und musikdramatischer Kunst nichts weniger als „Luxussache“, sondern eine Angelegenheit von starker volkserzieherischer Bedeutung sei. Die aufsteigenden Riesenmassen mit dem

grossen, ehrlichen Bildungshunger sind heute noch zu Allem hinzulenken. Also auch zum Guten. Freilich macht es mehr Mühe, der Sozialdemokratie mit positivem Tun das Hineinwachsen in die beste Kultur zu ermöglichen, als in billigem Leitartikelton auf sie zu schelten.

Hingegen erwart' ich mir vom Liberalismus für eine grosszügige Förderung der Kunst, die nicht Modespiel ist, so gut wie nichts mehr. Als ganz unpolitisch veranlagter Träumer vermocht' ich mir trotz langjähriger anstrengender Bemühungen nicht klar zu machen, was eigentlich ein Liberaler sei. Auf vielfaches Fragen erhielt ich stets derart unbestimmte Antworten, dass der Nerv, der bei mir auf Klarheit und Logik reagiert, jedesmal in schmerzhaftes Zucken geriet. Endlich traf ich auf den seelenguten Herausgeber eines süddeutschen Weltblattes, der sich meiner Not erbarmen zu wollen schien. „Ach bitte, Herr Professor, was ist ein Liberaler?" „Ein Liberaler ist ein Mann des freien Wettbewerbs." „Wenn also die Gefahr immer bedrohlicher wird, dass der Kinematograph auch das gute Theater totschlägt, und dass Schillerische und Shakespearische Tragödien, nicht, wie sie Max Reinhardt für den internationalen Geldpöbel zurichtet, sondern wie sie geschrieben sind, vor leeren Bänken gespielt werden müssen: soll auch dann der Liberale, der Lehre vom freien Wettbewerb der Kräfte zuliebe, Gewehr bei Fuss stehen?" „Als politischer Redakteur muss ich unbedingt mit Ja antworten. Als Kunstmensch freilich . . . o weh, wenn ich nur nicht auch den Inseratenteil

unter mir hätte! Die Kinematographenbesitzer geben so schöne, fette Annoncen auf! Aber Sie werden mich unserer alten Freundschaft zuliebe nicht verraten? Nicht wahr?"

III.

Mit Anschauungen, wie ich sie in den nachfolgenden Ausführungen vertrete, stehe ich allein da. Deshalb lohnt es nicht, mich zu widerlegen. Selbst werte Freunde, mit denen sonst zusammenzugehen mir eine Genugtuung ist, schreiben in der Caruso-Frage anders als ich. Manche denken sogar anders. Mögen sie es einem alten Bayreuther nachsehen, dass er für seinen Glauben Zeugnis ablegt. Sie können es auch. Denn für den Historiker, der nach einem Jahrhundert die schnelle und gründliche Beseitigung des Wagnerischen Wirkens doch nicht ohne Verwunderung verzeichnen wird, kommt es nicht darauf an, dass sich bei dem hastigen Aufräumen eine „geborstene Säule" noch ein Weilchen aufrecht hielt. Neulich empfing ich von Heinrich Porges, dem ehrlichsten und opferfreudigsten Vorkämpfer der neudeutschen Musik, eine Ansichtskarte aus dem Elysium. Er schrieb: „Es war hübsch, dass man sich meiner an meinem zehnjährigen Todestage erinnerte. Jedoch kann mir das vortrefflichste Gedenkblatt keinen Ersatz dafür bieten, dass man über die Ergebnisse der schweren, von unsereinem geleisteten Lebensarbeit so rasch zur Tagesordnung überging. Sie haben mich gelegentlich als einseitig befehdet. Aber Sie erkannten stets an, dass in

dieser Einseitigkeit auch *Charakter* steckte. Was nun den Charakter in der heutigen Musikkritik anlangt. . . . . ." Ich unterdrücke die Schlussworte. Porges ist, wie es scheint, auch im Jenseits noch Idealist geblieben. Es gibt Unverbesserliche. —

* * *

Zu später Abendstunde kehrte ich von Wien nach München zurück. Vom Hoftheater an schoben und stiessen sich in der Maximiliansstrasse dichtgedrängte Menschenmassen, so dass der Kutscher sein Gefährt nur mit grösster Vorsicht und verzweifelten Anstrengungen meiner Behausung zulenken konnte. Was ereignete sich? War Richard Wagner für eine Stunde vom Grabe zurückgekehrt, um seine ehemals dem biederen Franz Lachner so anhänglichen und heute zur Fahne des allgebietenden, brillanten Konzertdirektors Emil Gutmann abgeschwenkten Münchner an die erste, Isar-Athen gewidmete Aufführung der „Meistersinger", zu erinnern? Nicht doch! In den heiligen Hallen des hochseligen Herrn von Perfall gastierte Enrico Caruso. Wälscher Dunst und wälscher Tand? Nichts weniger als das: eine Offenbarung hoher Kunst! Drinnen im wunderschönen Logenhause à l'italienne jubelten, tobten, rasten die „obersten Tausend", die wenige Wochen vorher im Prinzregenten-Theater dem Schöpfer des „Tristan" mit begeistertem Zuruf gehuldigt hatten, die sich noch vor kurzer Zeit erhobenen Hauptes berühmten, mit kühnem Kampfesmut und zäher Energie den Sieg der Wagnerischen Kunst und Kul-

tur im Schutzgebiet der Frauentürme und damit für ganz Deutschland entschieden zu haben. Und die Lorbeerspenden, unter denen man jetzt den Divo begrub, hatten den doppelten Umfang derer, die Felix Mottl und seinen aufopferungsvollen künstlerischen Genossen im Bogenhauser Festspieltempel zuflogen. Von Rechtswegen. Denn dort zahlte man für den Sitz nur zwanzig Mark, während bei den Caruso-Vorstellungen die Eliteplätze im Hoftheater mit sechzig Mark bewertet wurden. Bekränzt Euch mit Weinlaub! Der gewaltige, herzbetörende Dionysos ist in Eurer Mitte erschienen: jetzt endlich erlebt Ihr das wahre Drama! Draussen in der feuchtkalten Oktobernacht aber harrten die Tausende, denen das himmelschreiende Unrecht der ungleichen Güterverteilung es nicht ermöglicht hatte, für den heissersehnten Galerie-Stehplatz fünf Mark zu erlegen, mit rührender Geduld und pochendem Herzen, um dem Helden des Abends, dem Beherrscher zweier Welten, göttliche Ehren zu erweisen. Wahrheitsgemäss ist festzustellen, dass der Enthusiasmus der Menge nicht halb so hoch aufgeflammt war, als einst der Gründer des Reiches, der gestürzte Bismarck, seinen Triumphzug durch Süddeutschland hielt. Das wären also die, denen wir unsere Lebensarbeit opfern! Für die wir uns plagen und schinden, für die wir uns mit Lüge und Verleumdung, mit offener Niedertracht und versteckter Gemeinheit herumschlagen, damit das gesamte „Volk" der Segnungen des Beethovenischen und Schillerischen Geistes teilhaftig werde! —

Nein, das sind im Grunde Gutgeartete, denen nur

wieder einmal ein von findigen Unternehmern raffiniert geschickt inszeniertes Reklamefeuerwerk ein wenig das Hirn ansengte, die sich aber bald auf sich selbst besinnen werden. Wir dürfen in dem Bemühen nicht erlahmen, Aufklärung, Wissen, echte Kunst in die breitesten Schichten zu tragen. Je lichter es in den Köpfen der Hunderttausende, der Millionen wird, um so weniger Verwirrung werden die anrichten, die von der geschäftlichen Ausbeutung des Theaters und Konzertsaales leben. Denn nicht aus seelischer Scham, sondern aus Aerger darüber, von den hellsichtig gewordenen Hunderttausenden verlacht zu werden, dürfte die snobistische Bourgeoisie den Agenten schliesslich den Rücken kehren.

* * *

Ein Anderes ist es freilich um die Snobs, ein himmelweit Anderes um die ehrlichen Musiker und Kunstfreunde, denen es noch nicht vergönnt war, das überreich begabte italienische Volk bei sich zu Hause des Längeren zu beobachten, und die somit in gutem Glauben den Einzelnen in den Himmel heben, weil sie mit den Eigenschaften, Gaben, Vorzügen der Gesamtheit noch nicht vertraut sein können.

Caruso: ein von Natur gescheiter Herr, dazu ein Wälscher, dazu halb amerikanisiert — also dreifach schlau. Er weiss, denk' ich, genau, was er vermag und was ihm die Natur versagte. Er vermag ungewöhnlich viel: er besitzt ein wunderschönes, nach jahrhundertelang bewährter Methode ausgezeichnet ge-

schultes Organ. Ebenso glänzt er als hochintelligenter, bestechend liebenswürdiger, auch feuriger Schauspieler. Etwas Phänomenales, etwas Geniehaft-Ueberwältigendes haben seine Landsleute, in deren Mitte ich ihn oft genug hörte, erst dann an ihm gefunden, als er zum Range einer internationalen Berühmtheit emporzusteigen begann. Die nationale Eitelkeit billigte ihm dann das zu, was ihm der recht helläugige nationale Kunstverstand ehedem nicht nachrühmte. In Deutschland aber — von dem musikalisch erst halbzivilisierten Amerika nicht zu reden — bestaunt man das als Wunder, was jenseit der Alpen fast Alltagsgabe ist: die elastische Kehle des Südländers, sein geschmeidiges Schauspieler-Temperament, sein erstaunliches Anpassungsvermögen, das ihn dazu befähigt, sich im Umsehen auf jede Umgebung zu stimmen, zu Hause seine Arien mit gesteigerter Lungenkraft unmittelbar von der Rampe aus in's Publikum zu schleudern, im Lande der Wagnerfurcht und frumben Sitten aber sich manierlich dem wohlgeordneten Ensemble einzufügen. In Hesperien spazieren allezeit ein halb Dutzend Carusos herum, nur dass sie nicht als Weltwunder abgestempelt sind. Das blieb einem beträchtlichen Teil der deutschen Presse bisher vorenthalten. Wie wär's, wenn das Amt des Opernkritikers einer massgebenden Zeitung künftig nur jemandem übertragen würde, der — natürlich durch ein ausreichendes Stipendium des betreffenden Verlages gestützt — nachgewiesenermassen ein Semester in Rom, Neapel und Mailand, und ein weiteres in Paris studiert hätte?

Erst von den frei ausrollenden Wellen fremder Kunst umspült, wird man so recht zum klar denkenden Wagnerianer; doch ebenso lernt man auch die Eigenkunst der Fremde erst recht würdigen, wenn man sich mit ihr in ihrem Geburtslande vertraut zu machen sucht.

Die italienische Kehle, die italienische Sprache, die unverfälschte, in ihrer Art unübertreffliche italienische Gesangmethode: alle drei sind im Wesentlichen Produkte eines glücklichen *Klimas*, das viele Monate des Jahres ein Leben im Freien ermöglicht. Im deutschen Nebel- und Frostland bannt uns ein unendlicher Winter an's Haus. Der italienische Tenor reift an der Sonne, durch die Sonne — das ist das ganze Geheimnis. Die Mühelosigkeit und Leichtigkeit des Ansatzes, die uns bei Caruso so bezaubert: sie findet sich nahezu bei jedem Bauern, der unter der Feldarbeit seine toskanischen Rispetti, und, von der römischen Campagna bis nach Kalabrien und Sizilien abwärts, schwermütig eintönige, mit improvisierten chromatischen Schnörkeln durchsetzte, fast schon an den Orient gemahnende Volksweisen singt. Sie findet sich beim Schreiner, der vor der Porta Romana von Florenz noch zur Weihnachtszeit vor der offenen Tür seiner Werkstatt hantiert, beim Schuster in den gewundenen Gassen des trasteveriner Quartiers — Leutchen, die, sangesfroh und mit Wenigem zufrieden, tagaus, tagein ihr Liedchen vor sich hinträllern. Auf solches Allen verliehenes Geburtsgeschenk, auf diese goldhaltige Kehle, auf diese ebenso festen als elastischen Stimmbänder ist die „Solfeggie“ einer vokalgesättigten Sprache zuge-

schnitten. Solfeggien im konsonantenbepackten Deutsch, einem Organ zugemutet, das von einer karg spendenden Natur oft rauh timbriert ist, zumal im Bereich der Männerstimme? Ja; doch nur mit Anwendung grosser Vorsicht. Sonst erhalten wir ein Mischergebnis, das weder Fisch noch Fleisch ist, das die Charakterfestigkeit einer gesunden deutschen Deklamation verleugnet und von der gewisslich wundervollen italienischen Weichheit und Süsse doch nur ein paar sentimentalisierte Abschnitzel zeigt. Julius Hey, mit Hans von Wolzogen der fleissigste Wagnerianer, der sich die beste Einsicht darin gewann, wie sich die Wagnerische Gesanglinie aus der Mozartischen entwickelte: er hat uns einen den unabänderlichen Gegebenheiten unseres Klimas, unserer Sprache, unseres Kunstwerkes angemessenen Weg zu der für uns erreichbaren Stimmbeherrschung gezeigt. Aber die vier Bände seiner Gesangschule, köstlicher Weisheit voll, verstauben in den Regalen der Bibliotheken — und wenn ein Caruso auf der Bildfläche erscheint, dann heisst es: Ihr deutschen Künstler seid Alle miteinander Nichtskönner und unbehilfliche Hanswurste! Seht zu, wie er, der Herrlichste von Allen, den Mund aufsperrt: dann wird vielleicht eine bescheidentliche Erleuchtung über Euch kommen!



Aehnlich wird der Schauspieler Caruso bei uns überschätzt. Weil die wenigsten deutschen Kunstfreunde eine Ahnung davon haben, dass er als Darsteller

selten mehr bietet als gute romanische Alltags- und Durchschnittskunst. Was recht viel bedeutet. Die Lebendigkeit, das Flüssige ineinandergeflochtener Gesten, die instinktive Sicherheit, mit der jeder Zoll der Szene ausgenutzt wird, die Gabe des wirkungsvollen Crescendos in der Pantomime: über all' diese schönen Dinge verfügt auf den italienischen Brettern auch der tüchtige Provinzkünstler. Zweifellos ist die Duse erstaunlich hoch begabt. Eine unvergleichliche Virtuosin auf der Nerventastatur. Reproduktive Allgewalt wurde ihr jedoch erst von den Deutschen zugeschrieben, die jetzt für einen Caruso die gleichen Ehrenmedaillen bereit halten, die man Joseph Kainz und Friedrich Mitterwurzer auf den Sargdeckel legte.

„Dieser Sänger ist zugleich der grösste Schauspieler, der als Sänger je unsere Bühne betreten hat." So stand zu lesen in einer weitverbreiteten Zeitung, die in den Jahren der heissesten Wagnerkämpfe die zuverlässigste Stütze des Fortschritts, die eifrigste und bewährteste Sachwalterin der nationalen Kunst war. Nun denn: auf jener Bühne hat — der Glanztage der Schröder-Devrient nicht zu gedenken — Albert Niemann mit seinem „Rienzi", seinem „Tannhäuser", seinem „Siegmund" so Starkes, Wuchtiges, niederschmetternd Grosses vor uns aufgerichtet, dass die „Kollegen vom Schauspiel" in ehrfürchtig scheuem Staunen zu ihm aufsahen, hat die unvergessliche Marianne Brandt in der Wiedergabe des „Fidelio" und der „Ortrud" allein schon durch ihr stummes Spiel alle Schauer der Tragik ausgelöst, hat Eugen Gura in der unerreichten

Mimik seines „Barbiers von Bagdad" ein Kabinettstück von so hohem Reiz ausgemalt, dass Ermete Novelli, der Meister diskreter italienischer Komik, ihn darum mit Fug hätte beneiden dürfen. Und die Jachmann-Wagner, und Schelper, Hill, Friedrichs, Briesemeister? Und van Rooy? Die deutsche Schauspielbühne der Gegenwart verfügt über Niemanden, der das aus Shakespeare herausholen kann, was van Rooy aus Wagner zieht: die Essenz der Tragödie! Verschwinden sein „Hans Sachs", sein „Wotan" hinter dem „Bajazzo" des Caruso?

Eine andere Frage ist die, ob man wälsche und deutsche Kunst überhaupt in allen Einzelheiten gegeneinander abwägen *könne*. Ich verneine sie. Doch mit dem, was sie vermögen, sich hinter den Ausländern zu verstecken, sich geringer einzuschätzen: dazu haben unsere Künstler wahrlich keine Veranlassung. Aber bis zum jüngsten Tage wird's wohl so fortgehen, dass der Deutsche dem Fremden den Staub von den Schuhen leckt, weil ihm mit seinem unerschöpflichen inneren Reichtum, aber mit seinem immer noch linkischen äusseren Gehaben der geschmeidige, formensichere Ausländer nun einmal als höheres Wesen gegenübertritt. Noch erheblich mehr not als die Wiedergewinnung tückisch geraubter Provinzen hätte Deutschland *das endliche Wiedererwachen berechtigten Selbstbewusstseins* getan!

Mit hingebender Liebe, wie sie ein Niemann nie erfuhr hat man vornehmlich Carusos Wiedergabe des „Don José" in der „Carmen" bis auf's kleinste Schmink-

fäserchen nachgeschildert. Nun ja: eine ausserordentlich sorgfältig vorbereitete, im Gesang wie im Spiel zur Vollreife gediehene Leistung! Doch eine „Offenbarung?"

Mit Verlaub: der „Offenbarungen" in der Kunst sind nur ganz wenige. Lionardos „Abendmahl" ist eine Offenbarung und Shakespeares „Hamlet" und Bachs „Matthäuspassion". Bleiben wir aber auf dem Felde der Reproduktion, so muss daran erinnert werden, dass in der Zauberkraft, mit der Hans von Bülow zu Hamburg aus der Gesamtpartitur der „Carmen" hinreissendes Leben, loderndes Feuer sprühen liess, ja in der köstlichen Liebenswürdigkeit, mit der Felix Mottl im kleinen Karlsruher Hause das Schmugglerquintett zu einem Glanzstück darstellerischer Feintechnik herausziselierte, unzähligemal mehr Geist, architektonische Potenz, nachschöpferisches Genie steckten, als in hundert gewisslich bildsauberen, geschmackvollen, lebendig frischen reproduktiven Ausarbeitungen des Signor Caruso.

In Hundert? Wie viele Rollen singt der Künstler? Der „Almaviva" des „Barbiers von Sevilla", die reichst ausgestattete Tenorpartie der heiteren italienischen Oper, ist nicht darunter: gibt das nicht zu denken? Trat Caruso bei seinen deutschen Gastspielreisen in der „Norma", der „Nachtwandlerin", dem „Othello" auf? Bei wenig umfangreichem Rollenkreise bringt man es unter günstigen Vorbedingungen leicht zu vollendet ausgefeilten Leistungen. — Dass dieser Urwälsche seine Hand nicht an Wagner legt, gereicht seiner

Einsicht zur Ehre. Ich fürchte aber, ich erhielte von ihm einen Korb, wenn ich ihn aufforderte, in einer italienischen Musteraufführung des „Don Giovanni", wie ich sie mir von Jugend auf erträumte, den „Ottavio" zu verkörpern. Kann es eine gereifte italienische oder deutsche Künstlerschaft geben, die nicht durch Mozart hindurchgegangen ist?

* * *

Ehren wir die italienische Musik! Sie ist eine Grossmacht. Ehren wir nicht nur die dem italienischen Boden entsprossenen Meister, die im goldenen Buch der Menschheit verzeichnet sind, huldigen wir nicht allein einem Palestrina und denen, die seines Geistes einen Hauch verspürten! Auch die Musikdramatiker des neunzehnten Jahrhunderts, die Rossini und Bellini, die Donizetti und Verdi haben vollgültigen Anspruch auf unsere Hochschätzung. Wer sie lediglich ob ihres überquellenden Melodienreichtums rühmt, hat keine Ahnung von ihrem Wesen. Ehren wir die italienische Gesangskunst. Sie ist eine hohe Wissenschaft; sie ist es darum nicht minder, weil wir von ihr nur bedingten Nutzen ziehen können. Gleichwie wir in Verdi einen bedeutenden Dramatiker zu sehen haben, auch wenn die deutsche Sprache und das deutsche Temperament uns nicht verstatten, ihm nach Gebühr gerecht zu werden.

Wagner der deutschen, Verdi der italienischen Szene. Wenn ich dies immer wieder betone, so befinde ich mich dabei im Einklang mit dem wälschen Emp-

finden, das sich bündig und schlagend in dem Wahrwort „traduttore — traditore" kundgibt. Freilich: wie die heutige italienische, so ist auch die heutige deutsche Bühne ein Kompromisstheater, wird es noch auf ziemliche Zeit hinaus sein. Und somit werden auch die Jüngeren unter uns die Verwirklichung des Wagnerischen Gedankens vom einheitlichen deutschen Darstellungsstil schwerlich erleben. Führen wir aber wälsche Werke, die nicht nur den Modeopern zugehören, überhaupt auf, so ist es unsere Pflicht, sie so gut wie möglich wiederzugeben. Da muss ich zu meiner — und Anderer — Beschämung sagen: ich habe noch keinen deutschen Dirigenten gefunden, der ein Verdisches Musikdrama mit der gleichen, bis in's Kleinste gehenden Gewissenhaftigkeit vorbereitet hätte, die ein Toscanini bei der Inszenierung der Wagnerischen Schöpfungen in der Mailänder „Scala" bewies. Obwohl es ihm nicht gegeben war, nicht gegeben sein konnte, ihren Kern zu erfassen.

Eifern wir dem nach. Dann werden wir uns zum mindesten nichts vergeben. Doch mit dem hysterischen Primadonnenkult machen wir uns vor dem Auslande lächerlich und beleidigen die italienische Kunst, in der, wie in der deutschen, der Nachschaffende und vollends der in kleinem Kreise Nachschaffende nimmermehr an die Krone der schöpferischen Geister rühren darf. Goethe behielt den Meistertitel denen vor, die etwas „ersinnen".

AUS HESPERISCHEN GÄRTEN

Giuseppe Verdi

Mit Verdi ging einer der grössten Künstler dahin, die das Sonnenland südlich der Alpen je hervorbrachte. Künstler war er im umfassenderen Sinn als seine unmittelbaren Vorgänger, die sich ihm im Einzelnen überlegen zeigten: Rossini durch die quellende Frische seiner Melodik, Bellini durch die geschmeidige Führung und den zarten lyrischen Reiz seiner Kantilene, Donizetti durch die sinnfälligere, kräftigere Charakteristik auf dem Gebiet des Komischen. Dennoch vermochte es Verdi, diese Meister zu überflügeln, zurückzudrängen und sich in seinem Vaterlande eine beherrschende Stellung zu erobern, wie sie zuvor keinem anderen landsgenössischen Komponisten mit einmütigem herzwarmen Beifall zuerkannt, in dauernder Treue und Anhänglichkeit gesichert wurde. Die Gründe: er wies sich als stärkstes dramatisches Genie aus, das die italienische Bühne, sei es auf dem Gebiete des Schauspiels, sei es auf dem des musikalischen Dramas bisher zeitigte. Und weiterhin: es war allgemach in ihm ein gewaltiger moralischer Wille zur Vervollkommnung erstarkt, ein Wille, danach angetan, Ehrfurcht auch der breiten Masse

abzuzwingen, die ihn ahnen, doch kaum verstehend würdigen kann. Je mehr Verdi mit zunehmenden Jahren sein Gesichtsfeld erweiterte, um so eifriger war er darauf bedacht, in bedeutender Auffassung seiner Lebensarbeit sein Können auszurunden, seine Ausdrucksweise zu verinnerlichen, den geistigen Edelbesitz seines Volkes zu mehren. Von seinen letzten Werken darf man sagen, dass in ihnen ein reicher Erfinder und ein hervorragender Bildner sich die Wage halten. Naiv die Szene erfassend, begann er seine Laufbahn; abgeklärt, als sieghafter Reformator, froh der Rückschau auf ein gesegnetes Dasein beschloss er sie.

In Deutschland schätzte man Verdi nie nach Verdienst ein, konnte man ihm nie ganz gerecht werden. Auf der Hand liegen die gröberen Mängel der Werke aus seiner früheren und mittleren Schaffenszeit für uns, die wir seit Beethovens „Fidelio“ und seit Webers „Euryanthe“ dazu erzogen wurden, jeden Takt in der Oper eisern ernst zu nehmen, die wir durch und nach Wagner unsere Anschauungen vom musikalischen Drama vertiefen, unseren Geschmack läutern lernten. Dem jüngsten Kritiker dient die Partitur des „Troubadour“ zur Zielscheibe seiner Pfeile. Und weil solche Fehler auch dem blöderen Auge entgegenspringen, fühlten sich Viele versucht, sie zu übertreiben, waren Wenige geneigt, sich klar zu machen, wie eng sie mit der ausserordentlichen Begabung des Tonsetzers und mit dem nationalen Charakter seiner Kunst zusammenhängen.

Nichts billiger, als Verdi Trivialität vorzuwerfen.

Der Deutsche bleibt stets der Suchende, der Grübelnde, geneigt, das gering anzuschlagen, was ihm auf den ersten Blick leicht fasslich erscheint. Doch mitunter hat auch die vornehmere Kunst danach zu trachten, eine nach Möglichkeit eingängliche Sprache zu reden. Besonders auf der Szene, in die wir zu viele Forderungen tragen, die wir der Symphonie und dem Streichquartett gegenüber aufzustellen uns gewöhnten. Auch das Beste auf der Bühne kommt eh und je nur unter Zugeständnissen zustande. Die Höhepunkte der dramatischen Steigerung bei Gluck und Weber, Mozart und Wagner fallen durchaus nicht immer mit den edelsten musikalischen Eingebungen zusammen; Schiller und Kleist bringen auf dem Gipfelpunkt der tragischen Entwicklung keineswegs ihre schönsten Verse. Für den Hörer verlangt die Notwendigkeit der höchsten Anspannung des seelischen Vermögens eine Art Ausgleich in einer grösseren Gemeinverständlichkeit des Ausdrucks. Das möge man auf die italienische Kunst und ihre Sondernatur anwenden. Zuzüglich dessen, dass kein international gültiger Begriff des Trivialen besteht. An schwachen Stellen des „Freischütz", deren melodische Haltung sich nach unserer Empfindung dem Gewöhnlichen nähert, nimmt der Romane kaum Anstoss. In seiner eigenen Musik dünkt ihm nicht Weniges annehmbar, ja schön, das wir alltäglich, flach, leer finden. Somit ist es unlogisch, trivial zu nennen, was nicht schlechthin deutscher Anlage und Kunstübung entspricht. Man hebe im Gespräch mit einem französischen Kenner hervor, wie wenig uns

manche Motive in den Symphonien und Opern von Berlioz zusagen: er wird verwundert den Kopf schütteln. Die Auffassungen vom aesthetisch Abgeklärten decken sich nicht. Wir beurteilen meist den Berliozischen Kunstgedanken „an sich", unser westlicher Nachbar in der bestimmten, ihm verliehenen instrumentalen Einkleidung; die „Façon", das Beste der französischen Kunst, und das Motiv fliessen ihm in Eins zusammen. So schätzt der Italiener gemeinhin das Thema Verdis nach seiner Sanglichkeit ab — das Wort ganz im populären Verstande genommen. Denn da bei ihm der Sinn für Vertiefung durch psychologisch ausformende Harmonik nicht stark entwickelt ist, bleibt ihm die Musik vielfach Oberflächen-Kunst. Ferner aber gewinnt die Verdische Melodie für ihn Charakter durch die dramatische Situation, wie sie das nationale Temperament beleuchtet. Nach unserer Auffassung heisst die Unterstufe solcher Temperaments-Aeusserungen: banal rhetorisch, die Mittelstufe: pathetisch, die Oberstufe: dramatisch leidenschaftlich bis zur Glühhitze. Doch welches Recht haben wir, über das romanische Kunstwerk abzuurteilen, indem wir vom Grundton und der Skala unserer eigenen Empfindungen ausgehen?

Von der dramatischen Situation wurde gesprochen — nicht vom Drama. Denn ein Drama, wie es seine höchste Vervollkommnung in den Schöpfungen Shakespeares erreichte, ein Drama, das mit allen Strebungen und Gedankenzügen von breiter Grundlage aus zu einem Hochgipfel aufwächst, um dann, wie ermattet,

in mehr lyrischem Ausklingen allmählich zu ersterben: vom Romanen darf man es nicht erwarten. Bei allen Völkern beruht das Theater auf der steten Wechselwirkung zwischen einem besonders gearteten Schaffenstrieb und einem besonders gearteten Publikum. In der italienisch-dramatischen Kunst ist, bei einem unaufhörlichen, gewissermassen „konzertanten" Ineinanderspielen von Mimen und Zuschauern, Alles auf Schlag und sofortigen Gegenschlag gestellt, selten aber die Möglichkeit vorhanden, mit einem geschlossenen Ganzen den Hörer über Stunden hin in einen Bann stillen Ausharrens zu zwingen und auf einen zusammenfassenden Eindruck hinzuarbeiten. Alles geht in Teilexplosionen auf. Bei der äusserst lebhaften rhetorischen Geberde des Dichters, des Musikers, des Darstellers wird in einer Szene bereits so viel Zündstoff angesammelt, dass alsbald diesseit wie jenseit des Vorhanges Entladungen erfolgen müssen. So waren denn auch alle höher gearteten italienischen Dramatiker Situations-, nicht Charakter-Dramatiker. Von Maffei und Alfieri bis Verdi. Verdi aber hat das Einzelbild der theatralisch gehobenen Situation mit grösster Meisterschaft auszugestalten verstanden. Um sich der durch ihn herbeigeführten Fortschritte recht bewusst zu werden, vergleiche man den nichts weniger als matten vierten Aufzug von Donizettis „Favoritin" mit dem Schlussakt von Verdis „Rigoletto", die Auftritte vor den Katastrophen in Rossinis und in Verdis „Othello". Wie verblasst nimmt sich heute das einst so gepriesene Lied von der Weide der Rossinischen Dulderin im Ver-

gleich zum Schwanengesang der Desdemona Verdis aus! Um ein vollzugemessenes Menschenleben, um 71 Jahre später, betrat die Letztere die Bretter. Welch' eine Welt neuen Empfindens ist in der Zwischenzeit über die musikalische Bühne hereingeflutet! Der Verdi des „Othello", der der „Aïda" und schon der des „Don Carlos" gewann es als ausgereifter Meister nicht mehr über sich, einem tränengesättigten langsamen Satz ein hüpfend lustiges Allegro folgen zu lassen — wie es noch der Komponist des „Rigoletto", des „Troubadour", der „Traviata" getan hatte. Doch auch jene unserem Gefühl zuwiderlaufende drastische Auslösung einer gebundenen Seelenstimmung ist nicht nur aus der rückwirkenden Kraft einer aus zwei kontrastierenden Teilen bestehenden Grundform zu erklären, wie sie so lange Zeit in Italien vorgewaltet hatte, sondern auch aus der Eigenheit einer Dramatik, die nach jeder Szene reinen Tisch haben will, und eines Temperaments, das eine schnelle, in volksmässig eingänglichem Rhythmus einsetzende Bewegung wie einen frischen, die Melancholie wegblasenden Wind begrüsst. Auch denkt der Italiener bei jenen Polka- und Galoppmotiven durchaus nicht, wie wir, gleich an Tanz und Tanzschritte: sie sind ihm schlechthin Ausdruck der Freude und, in weiterem Sinne, das ihm zur Hand liegende und erfreuliche Mittel, sich von einem seelischen Druck zu befreien.

Die deutschen Dirigenten — und gerade die Befähigten unter ihnen — suchten nun, wenn sie Verdische Opern aufführten, in der Regel nach dem gan-

zen Drama; sie sahen über die Situation, ihren Gehalt, ihren Teilkern mehr oder weniger hinweg — und das deutsche Publikum folgte ihnen. So kamen Missverständnisse über Missverständnisse auf. Neue Nahrung fanden diese darin, dass die üblichen Uebersetzungen jämmerlich waren und eine Unsumme falscher Betonungen aufhäuften, während Verdi in Wirklichkeit nicht mustergültig, aber ganz annehmbar deklamiert. Ferner darin, dass man sich zwei arge Unrichtigkeiten in den Kopf gesetzt hatte. Einmal, Verdi nötige die Sänger zu gewaltsamer Tongebung und verderbe die Stimmen; sodann, seine Instrumentation sei roh und gemein. Man könne sich also bei einer Wiedergabe seiner Werke mit Schreien auf der Bühne und Lärmen im Orchester nicht genug tun.

Diese Irrtümer sind um so entschuldbarer, als sie geraume Zeit auch in Italien geteilt wurden; dort wenigstens ist man heute über sie hinaus. Verdis Trompeten, Posaunen und Pauken sehen sich auf dem Papier grobschlächtiger an als sie bei verständiger dynamischer Behandlung klingen. Der Meister rechnete mit der Fertigkeit italienischer Bläser, die über eine höchst behende Technik verfügen, und mit der Geschicklichkeit italienischer Dirigenten, die, gemäss der vorwiegend homophonen Gestaltung der einheimischen Oper, das gesamte Orchester als einheitliches Begleitinstrument der Kantilene vortrefflich zu handhaben wissen. Und die in gutem Legato ausgebreitete Kantilene spielt bei Verdi eine viel wichtigere Rolle als man gewöhnlich annimmt. Er vernachlässigt sie keineswegs über rhythmischer Ein-

dringlichkeit und einschneidend treffsicherem Vortrag. Eine in solch' idealen Beugungen abgewandelte Schönheitslinie wie die der „Casta diva" in der „Norma" oder wie die des grossen Ensembles im zweiten Akt der „Sonambula" wird man allerdings in keiner Oper Verdis, aber auch sonst in der Geschichte des italienischen Musikdramas kaum finden. So wie das göttliche Maskenterzett in Mozarts „Don Giovanni" auch nur einmal geschrieben werden konnte — es ist nicht die Bestimmung des Genies, Kopiervorlagen zu verfassen.

Doch in recht ansehnlichem Grade war auch Verdi der ebenmässigen Melodieführung Meister. Nur dass dies in der Ausführung erst nach und nach zu seinem Rechte kam. Es war nur naturgemäss, dass die italienischen Darsteller über den ihnen ungewohnten schweren oder einschneidenden Akzenten im „Rigoletto" oder im „Maskenball" vorerst das Gesangliche missachteten, wobei sie nicht selten ihr Organ verdarben. Als jedoch das Kunstwerk Verdis sich zusehends abklärte, als die Anforderungen, deutlich und sinngemäss zu deklamieren, sich mit dem Erscheinen der letzten Partituren des Maëstro steigerten, der Fortschritt den Ausübenden also nicht mehr ruck- und stossweise, sondern in einer allmählich gewonnenen künstlerischen Abrundung aufgenötigt wurde, da lernten sie es dem wieder einheitlicher gewordenen, auf heimischem Boden erwachsenen Stil mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln, der italienischen Kehle und dem italienischen Canto beizukommen. Auf dem Umwege über den „letzten Verdi" begann man dem der „Traviata" und

der „Forza del Destino" ohne Schreien und Zähnefletschen, in Anknüpfung an gute Bellinische und Donizettische Traditionen, gerecht zu werden. Aehnlich wie in Deutschland das jetzt endlich auf saubere und feiner abschattierte Phrasierung abzielende Studium des „Tristan" und des „Ringes" die Wagner-Interpreten auch zu einer gesanglich ausgefeilten, klangschönen und gerade deshalb ausdrucks- und wirkungsvolleren Wiedergabe des noch nicht stileinheitlichen „Tannhäuser" und des vom Opernhaften noch nicht freien „Lohengrin" befähigt. Jedwede durch geniale Kräfte hervorgerufene Kunst treibt, sofern sie wahrhaft neuen Inhalt bringt, diesen zuerst gleichsam explosiv, mit den Begleiterscheinungen des Naturalismus heraus. Ist weiterhin die innerhalb ihres Entwicklungsbereiches mögliche Durchdringung von Inhalt und Form erfolgt, dann lassen sich auch die bereits auf halbem Wege gewonnenen Ergebnisse in ein helleres Licht rücken.

Von Wagner hat Verdi in seiner letzten Periode viel gelernt, vornehmlich in Bezug auf Instrumentation und Harmonik. Der Quadratur der Nummernoper gegenüber war er Revolutionär von eigenen Gnaden. Denn schon im Jahre 1852 schrieb er an seinen Freund Carlo Borsari: „ . . . . Ich habe noch hinzuzufügen, dass mir ein „Rigoletto" vor der Seele schwebte ohne Arien, ohne Finales, mit einer unendlichen Reihe von Zwiegesängen — denn so entsprach es meiner Ueberzeugung." In früheren Jahren zog er aus den Hauptwerken der grossen Pariser Oper für die Behandlung der Chöre und Aktschlüsse vielseitige Anregung. Im-

mer ergriff er nur das, was er mit seiner Natur verschmelzen konnte, ohne sie in ihrer gesunden Ursprünglichkeit zu verleugnen. Gelesen und durchgearbeitet aber hat er jede bemerkenswerte für die Bühne bestimmte Partitur, die in seinem Jahrhundert gedruckt wurde. Er gehörte zu denen, die ihr Genie durch ihren Fleiss verdoppeln. Wenige haben es wie er vermocht, in mehrstimmigen Sätzen die dramatische Farbe über alle Bestandteile des Bildes gleichmässig zu verbreiten. Nicht erst die Ensembles im „Maskenball": schon das Quintett mit Chor „Fra mortali" aus der 1849 beendeten „Louisa Miller" legt dar, wie schnell der einst vom Direktor des Mailänder Konservatoriums als gänzlich talentlos zurückgewiesene Verdi dazu gelangte, fliessend mehrstimmig zu schreiben — bei Wahrung des individuell richtigen Ausdrucks für jeden an der Handlung Beteiligten. Es folgte als Meisterstück des Aufbaus das Quartett im „Rigoletto", das für die Jüngeren ein unerreichtes Muster blieb; Leoncavallo hat im Quintett seiner „Medici", Puccini im Quartett der „Bohême" vergebens etwas auch nur annähernd Aehnliches und Gleichwertiges nachzuarbeiten versucht. Fraglos behauptet sich ja daneben Rossini mit dem ersten Finale des „Barbier", mit den Chören des „Tell" als Meister eines vortrefflichen, dramatisch packenden Vokalsatzes in der italienischen Oper; was hat jedoch der früher hoch über Verdi gestellte Donizetti zu Papier gebracht, das jenem Quartett, das dem Terzett im dritten Akt der „Aïda" ebenbürtig wäre? Um Verdi nacheifern zu kön-

nen, ging den Jung-Italienern nicht nur die Begabung ab, sondern auch der ehrliche Wille zu rechtschaffener Arbeit. Wer das, was sich dem Meister abgewinnen liess, sich noch am gewissenhaftesten zu eigen machte, war Ponchielli: seine „Gioconda" liefert den Beweis dafür.

Zu klassischer Höhe erhebt sich die formbildende Kraft Verdis in seinem „Falstaff". Hier haben wir es nicht mehr mit genial umrissenen, aber nur lose miteinander verknüpften Situationen zu tun: vielmehr tritt uns in einheitlicher musikalischer Grundierung, Zeichnung und Koloristik das Drama entgegen. Ein „dramma giocoso" wie man zu Zeiten Mozarts und Cimarosas, eine commedia lirica, wie Verdi sagte. Alles geht in gutem Lustspielzeitmass flott vorwärts, ohne dass der Musik Gewalt angetan wird, ohne dass sie aufhört, echt italienisch zu sein. Es fehlt nicht an Stellen, an denen uns eine duftige, feingetönte Lyrik entzückt, aber sie hemmen den Gang der Handlung nicht. Weder lässt sich von Sprachgesang in Wagnerischem Sinne reden, noch kommen eigentliche Leitmotive zur Verwendung und Durchführung. Und dennoch webt frischer Zukunftsgeist in der Partitur.

Es gibt mancherlei Wege für fortschrittliche Geister. Verdis Genie zeigte sich nicht zum wenigsten darin, dass er vom Reformgut des Bayreuther Dramas und dem technischen Rüstzeug der französischen grossen Oper nur das übernahm, was sich mit dem italienischen Kunstcharakter verschmelzen liess. In seiner Jugend durch starke Instinkte geleitet, als gereifter Mann jeden Schritt besonnen erwägend, behielt er stets das

Beste vaterländischer Traditionen im Auge, um es zu bereichern und weiterzuführen. So hat es auch programmatische Bedeutung, dass er sich am Abend seines Lebens der musikalischen Komödie zuwendete. Mit der „Aïda", mit dem „Othello" ist die Periode der mehr melodramatischen als dramatischen Romantik beendet, die, ungefähr bei den ernsten Werken Rossinis einsetzend, in Donizettis „Lucretia Borgia" und in Verdis „Traviata" schon vorübergehend den Naturalismus streift, in der Stoffwahl vorwiegend von Frankreich abhängig ist, und vor ihrem Abschluss noch Reflexe der deutschen, der Wagnerischen Romantik zeigt. Diese Periode, in der das Vorschlagen des pathetischen Elementes auch durch die Stimmungen bedingt war, die alle patriotisch Gesinnten in den Jahrzehnten vor der Einigung Italiens erfüllten, wird vermutlich von einer späteren Geschichtschreibung nur als bedeutsame Episode im Entwicklungsgang der italienischen Oper angesehen werden. Die opera seria ist mit ihren älteren und modernen Verästelungen auch in ihrem Geburtslande nur ein Luxusgewächs; die aus dem Volke hervorgewachsene opera buffa bleibt der Triumph der italienischen Gesangsbühne. Verdi erhob sie beträchtlich über das Niveau der derben Possen Rossinis, indem er in ihr die dem italienischen Wesen beigemischte Ironie mit sauberer durchgeführter, mehr einheitlicher Tönung zur Geltung brachte, als das bei seinen Vorgängern der Fall gewesen war. Die ironische Weltbetrachtung liegt dem Italiener im Blut. Sie ist ihm die produktive Kritik, deren Deutschland noch so vielfach

entbehrt. Sie zeigt sich schöpferisch in der italienischen Kunst, wie einstmals der „esprit" in der französischen. Auf einen ironischen Grundton ist der „Falstaff" gestimmt: ein heiteres Spiel mit einer versteckten ernsthaften Reformtendenz. Sich einwurzelnd in neuen, durch das moderne Orchester, durch die freiere und bedeutsamere Auffassung der Szene, durch eine ausserordentliche Steigerung des öffentlichen Lebens im geeinigten Königreiche gebotenen Grundlagen kann sich die heitere Oper Hesperiens fortan zu neuer Blüte entfalten. Nicht das geistig zermürbte, von Fäulniserregern zersetzte Frankreich, sondern das in erneuter Jugend sich erhebende Italien wird die Welt wieder mit einem gesunden, hellgoldigen Lachen beglücken.

* *
*

Ueber dem Werk Verdis soll der Mensch nicht vergessen werden. Die vornehmste Eigenschaft des Musikers war auch die des Mannes: Aufrichtigkeit. Er schuf, wie er's empfand; er gab sich, wie es ihm um's Herz war. Eine Natur aus Kernholz, ohne Falsch. Jede Pose verachtete er. Des Wortes mächtig, hat er nie sein eigen Lob gesungen. Eher rauh, oft abweisend, warb er auch in den Tagen nie um Gunst, in denen ein neuer Anhänger für ihn zählte. Nicht Jeder hat seiner Sitten Freundlichkeit erfahren. Wenigen erschloss er den Schrein seines Vertrauens, aber Viele durften von seinen Guttaten erzählen. Was ihm das Glück in den Schoss schüttete, davon hat er Anderen mit vollen Hän-

den mitgeteilt. Auch die grossartige Stiftung, durch die er bedürftigen Bühnenkünstlern einen sorgenfreien Lebensabend sicherte, wird seinen Namen in hohen Ehren halten. Mit seinem Wissen, seiner Erfahrung hat er Anderen gern geholfen. Jüngeren Komponisten bewahrte er selbst dann ein persönliches Wohlwollen, wenn er sie auf Abwegen begriffen sah und ihre Leistung verurteilen musste. Glühender, lauterer Vaterlandsliebe voll, wurde er Mitbefreier seines Volkes. In unausgesetztem, vertrauten Verkehr mit der Natur erhielt er sich ein schönes Gleichmass der seelischen Kräfte; in einem schlichten Glauben fand er Trost, wenn ihn Schweres heimsuchte. Als er mit dem Letzten, was er schrieb, mit dem Stabat Mater und dem Tedeum, religiösen Idealen zustrebte, überkamen ihn Schauer der Ewigkeit. Wie Wagner, da er mit dem „Parsifal", wie Brahms, da er mit seinen „ernsten Gesängen" vom Dasein Abschied nahm. Wer vermeint, dass ihm aus jenen Kompositionen Verdis wie aus seinem Requiem nicht selten weltliche Klänge entgegenschallen, möge dessen eingedenk sein, dass sie in einem Lande entstanden, in dem eine gütige Sonne auch den Schmerz vergoldet.

Die beiden Barbiere

Am 5. Februar 1816 wurde Rossinis „Barbiere di Seviglia" vom römischen Publikum ausgezischt. Der Hauptgrund solch' feindseliger Haltung: man fand es unverschämt, unverzeihlich, dass ein junger Tonsetzer sich vermass, nach dem gleichen Komödienstoff zu greifen, mit dessen musikalischer Illustrierung der allverehrte Meister Paisiello sich nicht lange zuvor allen Italienern in's Herz gesungen hatte. Am 13. Dezember 1907 pfiffen die Urenkel derer, die einst dem Schwan von Pesaro die schwersten Stunden seines Lebens bereiteten, den „Barbier" des Paisiello unbarmherzig aus — als er, in seinem Geburtslande fast schon verschollen, unvermutet wieder auftauchte. Ich sass im Parkett und war nicht wenig erstaunt, bei der keineswegs einwandfreien, aber im Ganzen doch annehmbaren Darstellung eines Stückes, das ich von jeher als ein Meisterwerk der älteren Opera buffa bewundert hatte, die mir von zahlreichen italienischen Erstaufführungen her wohlbekannte, Mark und Bein durchdringende Schlüsselmusik ertönen zu hören. Ging also auf die Galerie, wo, ähnlich wie in deutschen Bühnenhäusern, die sachkundigsten und ehrlichsten

Kenner und Liebhaber anzutreffen sind. Auf meine Frage, warum man denn Paisiello, der als eine Säule des nationalen Theaters gegen den hesperischen Himmel aufrage, so übel mitspiele, erhielt ich verschiedentlich die Antwort: es sei unerhört, die alte verstaubte Scharteke einer Zuhörerschaft vorzusetzen, die doch die unübertreffliche Tonschöpfung eines Rossini Note für Note auswendig kenne. Mir lag die Antwort auf der Zunge, dass man ja auch in Dutzenden von italienischen und ausländischen Museen sich vor der Tafel eines Praeraphaeliten herzlich erbaue, der ein späterhin von Heroen der Hochrenaissance zu grösster Bedeutung ausgestaltetes Motiv mit der ihm eigenen köstlich durchsichtigen Technik und innig schlichten Vortragsweise bereits erstaunlich schön behandelt habe. Aber ich hielt ein; ich sagte mir, man würde mir wahrscheinlich nahelegen, ich solle mich als Fremder nicht in Familienangelegenheiten einmischen. Hingegen möcht' ich den merkwürdigen Fall vor einheimischen Lesern erörtern. In zwanglosem Ausspinnen etlicher Gedanken, wie sie einem wandernden Musikanten grad durch den Kopf gehen.

Eine Phrase wär's, wenn man von später, doch nachdrücklicher Wiedervergeltung, vom endgültig ausgleichenden Wahrspruch der Geschichte und Aehnlichem reden wollte. Wer urteilt, muss den Wert dessen, worüber er sich äussert, richtig einzuschätzen verstehen. Das war aber denen nicht gegeben, die sich einbildeten, mit dem Auspfeifen Paisiellos das Andenken Rossinis zu ehren. Die Römer der Gegenwart leug-

neten die Vortrefflichkeit der Partitur des Ersteren, weil sie kein Verständnis zu ihr fanden.

Ein Meisterwerk der Musik, in dem der Geist einer bestimmten Epoche klar zur Erscheinung gelangt, lässt sich nach Ablauf etwa eines Jahrhunderts höchstens dann sinn- und charaktergetreu neu beleben, wenn im Dirigenten und in den Hauptdarstellern Poetennaturen stecken, die durch *Intuition* das erkennen und wieder hervorzaubern, was sich im Fortgang der Entwicklung verflüchtigte. Und recht erfassen lässt es sich auch nur von solchen Hörern, die gleichfalls in nicht unbeträchtlichem Grade die Gabe des intuitiven Schauens besitzen. Das erklärt unter Anderem, warum auch von hochbegabten Kapellmeistern geleitete, sorgsam vorbereitete, so gut wie tadellose Aufführungen der „Iphigenien" Glucks beim Publikum heute nicht mehr recht einschlagen. Der führende Künstler am Pult empfindet vollauf, dass Gluck, ein gewaltigerer Imperator des vornehmen französisch-klassizistischen Stiles als Racine und Corneille vor ihm, als Spontini nach ihm, nicht nur eine *historisch* ausgerundete Grösse ist, und Wenige im Auditorium empfinden es mit ihm. Doch die Mehrzahl, in der keine rekonstruktive Fantasie arbeitet, bleibt kalt, muss kalt bleiben. Sie wird sich ferner um so eher geneigt zeigen, einen in verflossenen Zeiten gewonnenen Ruhmestitel zu bestreiten, je mehr dieser durch künstlerisch gehobene und verklärte *Gefühls*werte bedingt wurde. Negativ ausgedrückt: je weniger er sich auf mit dem *Verstande* wahrzunehmende Vorzüge, also auf Witz, auf die Einfälle und

Techniken des Geistreichen, auf die Gabe ergötzlichen Karikierens in scharfem Erfassen menschlicher Schwächen gründet. Der Esprit hält sich fraglos länger frisch als die lyrische Eingebung. Montaigne und Rabelais werden noch späten Geschlechtern viel zu sagen haben.

In allgemach verdämmernder historischer Perspektive gesehen, steht uns jetzt ein Rossini nicht erheblich näher, als die Paisiello, die Pergolesi, die Cimarosa. Doch um als Heutiger Rossinis „Barbier" zu verstehen, braucht man kein wundertätiger Magus der Geisterbeschwörung, kein in Seelenzustände abgeschiedener Epochen sich zurückträumender Musikant zu sein. Die Gestalten jener Oper gehören wie die meisten des Plautus, des Goldoni, des Molière dem Kreise uralter Komödienfiguren an, die typische Physiognomie tragen und jeweilig von einem übermütigen, brillanten Kopf wieder einmal mit glänzend wirksamer Technik in scharfes Lustspiel- oder Possenrelief gesetzt werden. Dem genial frechen Spötter und Karikaturisten Rossini gegenüber ist Paisiello der Mann des Gefühls. Genauer gesagt: des italienischen „sentimento" am Ausklange des achtzehnten Jahrhunderts, das mit der rokokomässigen deutschen, öfters noch im jungen Goethe vorschmeckenden Empfindsamkeit erheblich grössere Aehnlichkeit hatte als die Lyrik unserer heutigen einheimischen, für die Bühne schreibenden Tonsetzer mit der eines Puccini, Giordano oder Mascagni. Es ist ein Irrtum, zu glauben, dass bei steigender internationaler Allgemeinkultur die Empfindungsskalen verschiedener Völker sich stärker einander angleichen. Im

Gegenteil: wer zu hören versteht, der merkt, dass die Gegensätze zwischen deutschem und romanischem Wesen sich jetzt wieder viel schärfer, reinlicher herausschälen als in der Periode, der der grosse Biedermeier Rousseau die Etikette der allgemeinen Menschenverbrüderung anheftete.

Von den Aufwallungen des zungengewandten Beaumarchais, von seinen mit unerhörter Schlagfertigkeit dialogisierten Leitartikeln wurde Paisiello ebenso wenig berührt als Rossini. Ersterer, weil er zu ungebildet und geistig beschränkt, Letzterer, weil er zu denkfaul war: Beide, weil ihnen das Rückgrat der Mannhaftigkeit fehlte. Dieser hielt sich an das Aeusserlich-Bunte, an den Faschings- und Intrigenstoff der Figaro-Komödie; Jener, der Aeltere, malte sich und seiner Zeit breit, aber einen schier unerschöpflichen Reichtum gefälliger Lyrismen ausstreuend, den Herzensroman des jungen Paares aus, den der französische Autor gemäss der Vorlage der alten konventionellen Maskenkomödie nur mit wenigen Strichen ohne Anmut und Nerv angedeutet hatte. So recht als Sentimentalitätsspiegel für junge, verliebte Leute — der Italiener bleibt sein Leben lang jung, sein Leben lang verliebt. Die Rosina des Rossini gemahnt an eine wundervoll getigerte Katze mit entzückenden Sammetpfötchen, genäschig, fast grausam, selbst dem mit allen Wassern gewaschenen Figaro an Verschlagenheit überlegen. Man darf nur nicht an deutsche Koloratursängerinnen denken, denen es nicht schwant, dass wirkliches Virtuosentum ohne Witz, also ohne Verstand, unmöglich ist.

Die Nichte Bartolos, wie sie uns bei Paisiello entgegentritt, seufzt, weint, küsst, wie das ein gutes, blutjunges wälsches Ding bei seinem ersten Erlebnisse gemeiniglich tut. Krieg' ich ihn nicht, so sterb' ich! Das ist das weich melancholische, wonnig süsse Schmachten, aus dessen seelischem Untergrunde später Bellini die langgezogenen, ebenmässig geschwellten Kantilenen der „Nachtwandlerin", Donizetti die Gesänge seiner „Lucia", ja noch Verdi die klagenden Weisen seiner mehr an ungestillter Liebe als durch die Eifersucht des dunkelfarbigen Gatten zugrunde gehenden Desdemona schöpft. Jene Rosina, für die sich die gesamte Welt um das Wörtchen Liebe dreht, hat eine Arie mit obligater Flöte zu singen — einer wahren Zauberflöte, in so delikaten Linien geführt, dass bei ihrem Ertönen im nachfühlend Verstehenden der volle bestrickende Reiz des Rokokos wieder auflebt. Und der Lindoro dieser Rosina ist ganz zwanzigjähriger, schwärmerischer Amoroso, nichts Anderes. Kein verkleideter spanischer Grande, kein geborener Lebemann, dem man den diabolischen Gedanken zutrauen darf, binnen Kurzem das Herrenrecht formell aufzuheben, um ihm dann im Geheimen noch ausgiebiger zu fröhnen. Mit einem Wort: Paisiello war im Schaffen wesentlich Idylliker.

Womit nicht gesagt sein soll, dass er der heiteren Ader entbehrte, dass er nicht auch mit den Mitteln reifer, romanischer Lustspieltechnik zu charakterisieren verstand. Aus der „Verleumdungsarie" seines Basilio konnte die des Rossini erst hervorwachsen. Er und sein Librettist haben von Beaumarchais eine Szene des Bar-

tolo mit zwei einfältigen Hausdienern übernommen, die der doch im Allgemeinen recht unbekümmert zugreifende Rossini beiseite liess, haben sie als Terzett mit äusserst zielkräftiger und doch feinnerviger Komik ausgestaltet. An der Höhe dieses kunstreichen Komödienstils gemessen, kommt einem der gewisslich nicht zu verachtende Lortzing unerträglich massiv vor. Und man erlangt volle Klarheit darüber, wie viel Mozart als schöpferischer Humorist von stärkster Potenz den zeitgenössischen Opernkomponisten jenseit der Alpen zu verdanken hat. Wirkungsichere, schlagende Theaterkomik in kristallklares Formengefüge zu bannen: das ist vielleicht die bedeutungsvollste, die entscheidende Tat im Werdegang der italienischen Bühne.

Doch auch in der Lyrik des Meisters der „Nozze di Figaro" entfaltet sich nicht weniges, das keimschwere Anregungen der Paisiello-Zeit zur Voraussetzung hat. Mozartianer, und zwar von der Spielart derer, die vorwiegend deshalb mit den Wiener Klassikern auftrumpfen, weil sie zu träge sind, um sich in neuere und neueste Musik freundwillig und gewissenhaft zu vertiefen, die aber auch von älterer Musik nicht allzuviel wissen: sie würden staunen, wenn sie sich davon überzeugten, wie viele der von ihnen als „höchst mozartisch" gepriesenen Wendungen und melodischen Floskeln sich bereits in den früheren und späteren Opern Paisiellos finden. Nicht selten notengetreu. Was den Ruhm des Wolfgang Amadeus in keiner Weise vermindert. Sollt' ich daran gehen, mit einer begabten und fleissigen Sängerin die Rolle der Mozartischen „Gräfin" zu studie-

ren, so würd' ich vorher mit ihr die Partie der Rosine des älteren „Barbiers" durchnehmen.

Paisiello und Mozart haben beträchtlich mehr miteinander gemein als Mozart und Rossini. Wäre den Römern nicht der tiefgründigste und anmutvollste italienische Tonsetzer, der Mozart der „Nozze di Figaro" und des „Don Giovanni" und gleicherweise der Verfasser der geistvollsten italienischen Karnevalsoper, nämlich der Schöpfer von „Cosi fan tutte", so gut wie unbekannt und seine Partituren für sie bis auf den heutigen Tag nicht Bücher mit sieben Siegeln, so hätten sie den wackeren Ahnen Paisiello nicht neuerdings durchfallen lassen. Ich nannte einmal Mozart den Grossmeister des Rokokos. Schwerfällige Geistespfründner ärgerten sich darüber. Sie hatten und haben keine Ahnung davon, was das Rokoko mit seinem unnachahmlichen Formengeschmack, mit den Lasuren, die es über Leben und Liebe zart hinbreitete, mit dem wundersamen Ineinanderweben von Grazie und Leidenschaft für eine köstliche Zeit war — eine Zeit, in der man Musse hatte, jedes Schäferstündchen ein Jahr lang in der Erinnerung nachzukosten. Paisiello gehört zu den Standesherren des Rokokos. Wogegen Rossini der genialste Karikaturist des verflossenen Jahrhunderts geblieben ist. Keiner hat den Machiavellismus seiner Landsleute beiderlei Geschlechts, keiner hat ihre naive Eigensucht und Sinnlichkeit mit so treffsicherem Stift gezeichnet als er — jeder Strich ein Beitrag zur Sittengeschichte. Ob er's mehr unbewusst, mehr bewusst getan, ist gleichgültig. Offenbach verhält sich unge-

fähr zu Rossini wie die besten Zeichner des „Simplizissimus" zu Hogarth und Goya.

Möglich, dass auch die Musik des Rossinischen „Barbiere di Seviglia" einmal veralte. Doch der Geist des schlagfertigsten und witzigsten aller Improvisatoren wird sich erst verflüchtigt haben, wenn der letzte Italiener zu Grabe getragen ist.

Expeditives Theater

Im neuen Italien hat man Verschiedenes gelernt. Auch das Arbeiten. Besser: man hat es wieder gelernt. Denn an dem, was die Zeiten des ausgehenden Mittelalters, des Rinascimentos, des Barocks auf den Gebieten der abstrakten Wissenschaften, der Technik, der verschiedenen Künste südlich der Alpen hervorbrachten, hatten säuberlich ausziselierender Fleiss und bohrende Energie kaum geringeren Anteil als Genie und Intuition. In Deutschland meint man vielfach, was der Italiener nicht aus dem Aermel schütteln könne, das gerate ihm nicht. Grundfalsch. Die Studienblätter des Michelangelo zeigen ein nicht minder energisches Ringen mit Gedanken und Stoff als die Skizzenbücher Beethovens. Und der zunehmende Wohlstand des seit wenigen Jahrzehnten geeinigten grossen Königreiches wird auch nicht aus der Erde gestampft, sondern in eifrigem Mühen und vielfach unter schweren wirtschaftlichen Kämpfen gewonnen. Mit Ehren gewonnen. Das haben die vortrefflich gelungenen Mailänder und Turiner Industrie-Ausstellungen von 1909 und 1911 erhärtet — wenigstens für solche, die sich dazu erzogen haben, im Süden nicht durch deutsche oder englische Brillen zu sehen.

Freilich fehlt an der Uhr des italienischen Arbeitszimmers der Sekundenzeiger. Sie geht überhaupt nicht ganz gleichmässig, bleibt mitunter auch ein paar Tage oder länger stehen. Dann schaut der Italiener nach der Sonne — die klimatischen Verhältnisse seiner Heimat erlauben ihm das. Eine behaglich verbummelte Sonnenstunde frischt mehr an und auf als das Kommandowort des kategorischen Imperativs. Man hat im Süden viel gute Freude am Schaffen, weil der Himmel zumeist sonntäglich heiter ist, weil Einem die Lust an dem, was eine aktive Natur nach ihrer eigenen Art und Veranlagung fertigbringt, nicht durch das ewige, unleidliche Pflichtgeraunze verkümmert wird, und weil in hesperischen Landen kein Mensch der Ueberzeugung lebt, dass der Güter Höchstes die Methodik sei.

So manche Mühlen der vielen, allzuvielen deutschen Bühnen gehen nicht zum wenigsten deshalb leer, weil in den Vorbereitungen gar zu methodisch verfahren wird. Nämlich nach Schema F, gültig von Kufstein bis Stralsund für Exerzierplätze, für Bürodienst in Justiz- und anderen Ministerien, und schliesslich auch im Theaterwesen. Zahlreiche nicht gerade für emsiges Studieren eingenommene Regisseure und Kapellmeister oftgenannter Hof- und Stadttheater im lieben Deutschen Reich würden immer noch auf leidlich gute Ergebnisse hinweisen können, wenn sie, um ein nicht sehr schönes, aber bezeichnendes Fremdwort anzuwenden, mehr „expeditiv“ wären. Was ja eine planvolle Ausgestaltung der Jahresarbeit nicht ausschliesst. Also: wenn sie mit einem gewissen Feuer der Improvi-

sation aus einem nicht ganz zureichenden Personal etwas anregend Kunstwürdiges herausschlagen, wenn sie sich bei Ueberraschungen, Absagen, jäh auftauchenden Schwierigkeiten schnell und gewandt zurechthelfen könnten — aus eigener Kraft. Wenn sie imstande wären, zu erkennen, worauf es beim „Lebendigmachen" all' der verschiedenartigen dramatischen Schöpfungen oder Halbschöpfungen im einzelnen Falle vorwiegend ankommt. In der Weise, dass hier an das Ausfeilen des Dialoges, dort an das Ausmodellieren der Gesangensembles, dort an den Aufbau und das fein abzutönende Ineinanderfliessen der szenischen Bilder gleich im vorhinein die beste Mühe gewendet wird. Sachgemäss einstudieren heisst: die *besonderen* Tugenden eines Werkes beim ersten Blick erkennen und kräftig herausstreichen. Schwächen ängstlich verkleistern ist mühselige, unaufrichtige, auch vom Durchschnittsabonnenten bald durchschaute Handwerkerei. Ferner besagt sachgemäss einstudieren: mit frischem Mut „auf's Ganze gehen". Frauen und Publikum wollen im Sturm genommen sein. Für die Zuhörerschaft ist von ungefähr genug geschehen, wenn die Wiedergabe den Grad der Deutlichkeit erreicht, dass dem unvoreingenommenen, naiven Zuschauer das Gefühl klärlich sagt, ob ein schöpferischer Künstler oder ein Seifensieder von den Brettern herab zu ihm spreche. Mit sorglich verzahnter Logik zu beweisen, warum der Herr Hubermüller nur zur Hälfte und der Herr Müllerhuber nur zu zwei Dritteln ein Seifensieder sei, das ist dann Aufgabe der Kritik. Sie lebt ja davon.

Während zehn Theaterwintern habe ich in grossen und kleinen italienischen Städten an hundert Opernneuheiten gehört. Alles Erstaufführungen. Zumeist standen frisch auftauchende Namen in Frage, die nördlich der Alpen wohl nie einen auch nur bescheidenen Klang gewinnen werden, Werke, die es in ihrem Heimatlande auf eine höchstens zweijährige Lebensdauer brachten. Ein wie das andere Mal fast nur Vetterschafts-, Kirchturms-, Verdauungserfolge — letztere solche, die erzielt werden, wenn die Vertreter der massgebenden Ortspresse beim Verleger des musikalischen Dramas gut gespeist haben. Ein wie das andere Mal junge, blutjunge Trabanten Mascagnis und Puccinis, die kaum aus dem Konservatoriumsnest geschlüpft waren. Mangelhafte Libretti, unselbständige Musik. Dennoch schienen mir alle diese Bühnendarstellungen zweckvoll und gerechtfertigt. Weil jene Anfänger durchweg einige Unzen rotes, lebhaft pulsierendes Theaterblut in sich hatten, und weil sie beim Einstudieren, Inszenieren, teilweise auch beim Dirigieren ihrer Erstlinge tausendmal besser als durch das Hin- und Herwälzen anerkannter Meisterschöpfungen lernten, was man auf der Szene wagen kann, was dort im Licht aufleuchtet und im Schatten verschwimmt, was vor dem Publikum wirkt, was durch Gesangs-, Instrumental-, durch bühnentechnische Kräfte schwer oder gar nicht ausführbar ist. Weil ihnen also solche praktische Förderung zum unschätzbaren Segen gereicht, ihnen unvergleichlich besser als die schönsten theoretischen Darlegungen nachweist, ob sie unter dem Stern der Pro-

duktion oder dem der Reproduktion geboren sind — mit einem Wort, weil sie für sie zur einzig fruchtbaren Kritik wird.

Allerorten verhielten sich die Zuhörer aufmunternd, auch wenn sie nicht von der Claque zu Beifallsäusserungen angefeuert wurden. In den Zwischenakten hörte man freilich nicht selten gepfefferte Aeusserungen des Verdrusses darüber, dass die jungen Herren die Bahnen Rossinis und Donizettis verlassen hätten, keine mühelos nachzuträllernden Arien mehr schrieben, abstruse Harmonien ineinanderflöchten — und dergleichen Klagen mehr. Dennoch wurde auch von den unzufriedenen, den im Banne des Altgewohnten befangenen Zuschauern applaudiert. Denn Alle teilten die Empfindung, sich Musikern gegenüber zu befinden, die sich redlich geplagt hatten, die mit dem für nicht eingeschworene Methodiker stets sympathischen Temperament der Jugend redeten, die just im Kampf mit der Bühne hier und dort Funken stieben liessen. Die vielleicht eine Hoffnung des italienischen Theaters wären, vielleicht noch einmal sein Ruhm werden könnten. Ich lobe mir diesen stets regen Nationalstolz, selbst wenn er sich gelegentlich in hochtönenden Phrasen gütlich tut. Wer dem deutschen Publikum sein Opernwerk vorweist, der braucht sich um das, was ihm abgeht, nicht zu sorgen, sofern er ein Ausländer ist. Doch einem Jungen, einem Wagenden, der im Vaterlande zur Welt kam, sollte man es bei uns nachsehen, dass er ungleichmässig, hastend, stockend vorschreite? Legt ihm den Kopf vor die Füsse! Wenn es gilt, der

Nation neues Ansehen, neuen Besitz zu erkämpfen, geben der italienische Republikaner, der französische Sozialist, der englische Junker ihrem Herzen einen Stoss. Der Deutsche bleibt parteifest, grundsatztreu, der standhaft anhängliche Liebhaber der ältlichen Dame Gewohnheit. Vor Allem der deutsche Kunstfreund und seine ästhetische Kindsmagd, der deutsche Kritiker — diese seltsame Mischung von Philosoph, Polizist und Nachtwächter.

Wie über die am Tage liegenden starken Mängel jener anfängerhaften Opernwerke, so sahen die italienischen Zuschauer auch über die unleugbaren, merklichen Schwächen der Darstellung schonend hinweg. Insgleichen über die selbst in Ansehung der bescheidenen landesüblichen Anforderungen an szenische Ausstattung dürftige Herrichtung der Bühne. Es handelte sich nämlich in der Regel um Darbietungen innerhalb einer Herbst-Stagione, die der Unternehmer in Mailand, Genua, Florenz, Rom auf eigene Gefahr, also ohne gemeindlichen Zuschuss, meist in weiträumigen populären Volkstheatern, den sogenannten Politeamas, durchführt — wogegen die an die als vornehm geltenden Logenhäuser gebundene, gegen die Weihnachtstage hin beginnende Winter-Stagione fast stets von den Städten gestützt wird. Der Impresario sah sich also auf's Sparen angewiesen. Nun ist es jedoch das kleinere Uebel, wenn Opern von jungen Komponisten, wie ich sie charakterisierte, in nicht völlig zureichender Inszenierung vor der Oeffentlichkeit erscheinen, das weitaus grössere dagegen, wenn sie im Pulte

des Autors liegen bleiben und selbigem Autor die Gelegenheit genommen wird, sich in die praktischen Gegebenheiten der Bühne einzuleben und die Feuerprobe vor dem Publikum zu bestehen. Gewiss muss man für das Theater geboren sein; doch auf dem Theater Bürgerrecht zu erlangen vermag man erst, wenn man sich mit ihm genugsam zurechtraufte. Dem hatten sich auch die gewaltigsten Genies zu unterziehen.

Oftmals war mir mit namhaften deutschen Bühnenleitern eine wunderliche Erfahrung beschieden. Ich schlug ihnen vor, Werke lebender Tonsetzer zur Darstellung zu bringen, in denen sich hier Talent, dort aussergewöhnliche Begabung, dort gar Geniales bekundet. „Wie gern möcht' ich's tun," bekam ich zur Antwort; „aber der Versuch würde mich mindestens fünfzehn-, ja zwanzigtausend Mark kosten — und ‚wir' haben für das laufende Geschäftsjahr kein Geld mehr zur Verfügung." — „Herr Direktor, ich verpflichte mich, binnen zwei Tagen alles Nötige aus dem vorhandenen Dekorationsmaterial zusammenzustellen — es wäre nur für geringfügige Ergänzungen zu sorgen." — „Gewiss; Sie sind ein seltener Vogel, ein Mann der Praxis. Liesse ich Sie jedoch gewähren, so würden sich am Tage nach der ersten Aufführung Publikum und Kritik darüber beschweren, dass sie den einen Prospekt aus dem ‚Hans Heiling' und den anderen aus der ‚Undine' seit Langem kennten." Ueber diesen Punkt war nicht hinwegzukommen. Fraglos steckte in der Entgegnung auch ein Korn Wahrheit — insofern nämlich die auf Sensation abzielenden Kniffe der Ge-

schäftsmacher auf der Szene, die Meiningerei mit ihrer Nachgeburt, der Reinhardt-Schule, und die missverständliche Auffassung der Wagnerischen Definition vom „Gesamtkunstwerk" das Publikum dahin gebracht haben, dass es im Theater nicht sowohl bedeutsame Menschenschicksale miterleben, einer dichterisch gehobenen Sprache lauschen, beredte Gesten und schön entwickelte Gruppen sehen, sondern vielmehr um jeden Preis Schaustücke anstaunen will. Aber in der Hauptsache war jener direktoriale Einwand doch nur Finte. Nämlich eine Ausrede, die die Pedanterie oder die Trägheit des Chefs und seiner Spartenhäuptlinge bemänteln sollte. Staunend vernimmt der Fachkundige immer wieder, wieviel Zeit Hofbühnen mit weitschichtigem Personal und einem grossen Stab von Kapellmeistern und Korrepetitoren zur Einstudierung einer Novität brauchen. „Die Vorbereitungen zur Erstaufführung des ‚Rosenkavaliers' haben alle andere Arbeit auf Monate hin lahmgelegt." So schrieb der immer gutunterrichtete, peinlich gewissenhafte Kritiker des führenden Blattes einer grossen mitteldeutschen Residenz. Das beweist nur, dass an dem in Rede stehenden, durch einen sehr ansehnlichen Zuschuss gestützten Institute besonders langsam gearbeitet wird und dass es dort in der Organisation hapert. Ein anderes Beispiel. Eine süddeutsche Hofbühne veranstaltet jedes Jahr Wagner-Festspiele. In der „Götterdämmerung" kommt die dialogische Führung der Gutrunen-Szenen nie deutlich heraus. Denn der Regisseur, der mit der Sorge für den „Ring" betraut ist, hat beim besten Willen keine Zeit,

sich jener Sonderaufgabe nach Wunsch zu widmen, und sein Kollege, der ihm recht gut aushelfen könnte, geht spazieren, da er seinem Genossen nicht in die Quere kommen will oder darf. Die Macht des Amtsschimmels ist grösser als die Liebe zu Richard Wagner.

Kann es mit rechten Dingen zugehen, wenn im Süden Sänger, die noch vor wenigen Jahrzehnten über die von ihrem Gedächtnisse spielend aufgenommenen Bellinischen und Verdischen Partien nicht hinauskamen, jetzt die häkligen, seitenlang in gewagten Intervallsprüngen sich fortbewegenden Partien der impressionistisch-sentimentalen italienischen Jungdramatiker sich binnen vierzehn Tagen zu eigen machen, während ihre deutschen Kollegen an den von unseren zeitgenössischen Bühnenkomponisten gestellten, verhältnismässig nicht schwierigeren Aufgaben monatelang herumwürgen — obwohl doch bei uns schon die Theatertenöre und -Soprane der siebziger und achtziger Jahre des verflossenen Säkulums mit starken harmonischen Rückungen, vertrakten deklamatorischen Akzenten und kühnen rhythmischen Kombinationen vertraut waren? Und man spreche einem italienischen Dirigenten von den gehäuften Teilproben für Bläser und Streicher, die deutsche Dirigenten brauchen, bis ein neues Werk „sitzt“: er wird ein ironisches Lächeln nicht unterdrücken können. Er bringt als „maëstro concertatore“ sehr Annehmbares fertig, ohne sich an das bei uns eingebürgerte Studierschema X zu halten.

Freilich gibt es auch in Deutschland einige Meister

des Taktstocks, die mit Vorbereitungen und Proben schnell und gut vorwärtskommen. Sie würden jährlich an dem ihrer Obhut anvertrauten Institut eine achtbare Zahl neuer Werke herausbringen, wenn eben in den Köpfen der Bühnenleiter, des Publikums und der meisten Kritiker nicht die fixe Idee der Notwendigkeit einer mehr oder minder kostspieligen Ausstattung spukte. Auf diese Weise drehen wir uns seit Jahrzehnten in dem gleichen schlimmen Zirkel herum. Kommt alle heilige Zeit ein lebender Tonsetzer, der nicht gerade Richard Strauss heisst, zu Wort, dann wird er auch von wohlwollenden, loyalen Spruchsprechern der öffentlichen Meinung verdonnert, weil er schwerfällig, überladen, vornehmlich aber nicht theatergemäss schreibe. Theatergemäss zu schreiben aber können wiederum die Tonsetzer nicht lernen, weil ihnen in Ansehung der Umständlichkeit des hergebrachten, schwerfälligen Probenapparates, der Faulheit vieler alteingesessener Regisseure und Kapellmeister, und des Wahnes, dass es ohne Dekorationsspektakel und Schaubudenpflanz nun einmal nicht abginge, der allein dienliche Weg fortgesetzter praktischer Nachprüfung und Nachbesserung verschlossen bleibt.

Zweifellos lassen sich ja Vergleiche und Abschätzungen zwischen deutschem und romanischem Theater, deutscher und romanischer Art der künstlerischen Wiedergabe nur bis zu einem gewissen Punkt durchführen. Die dramatische Begabung des Deutschen ist zähflüssig; Schaffen heisst bei ihm: innere Konflikte überwinden. Die bewegliche Fantasie des Italieners baut ihm

zu jeder Gattung dramatischer Spiele rascher die Brücke. Mag indessen auch solche Leichtigkeit des Hervorbringens und Darstellens in seiner durch Klima und Bluterbschaft bedingten Anlage begründet sein: sie erweist sich in ihrer ausserordentlichen Schlagfertigkeit und Treffsicherheit nicht zum mindesten auch als Ergebnis andauernder, vor der Oeffentlichkeit betätigter Uebung.

Nicht diese gewissermassen absolute, doch eine ganz ansehnliche relative Durchschlagskraft könnte man auch vom Durchschnittswerk des deutschen, für die Szene schreibenden Tonsetzers erwarten, wenn man ihm die Türen unserer Bühnenhäuser weit öffnete. Und wenn man für die begabten, auf die Theaterlaufbahn hinsteuernden Schüler der grösseren Konservatorien den Besuch nicht etwa nur der Haupt-, sondern sämtlicher szenischer Proben zu Erstaufführungen und Neueinstudierungen des am Orte befindlichen Operninstituts obligatorisch machte. Bühnentechnik lässt sich auf theoretischem Wege schlechterdings nicht erlernen.

Das Wichtigste aber bliebe die Fürsorge für die der Inszenierung harrenden Werke. Unbeschadet der verschiedenartigen Ansprüche, die der Spielplan zu erfüllen hat, liesse sich eine derartige Fürsorge in umfassendem Masse betätigen, sofern man sich dazu anschickte, in allen Zweigen des Theaterwesens mit leichterem, mehr lockerem Handgelenk, also „expeditiv" zu arbeiten. Das besagt keineswegs: leichtfertig, oberflächlich — sei es auf dem Teilgebiet der Feststellung und Erhaltung des richtigen Vortragsstils

anerkannter Meisterwerke, sei es auf dem der den Lebenden gegenüber zu wahrenden künstlerischen Verpflichtungen. Das besagt vielmehr nur: mutig zugreifen; beim Einpauken nicht an Szene 13 des Dramas oder an Seite 29 der Partitur sich pedantisch festleimen; den Schauspielern, Sängern, Orchestermitgliedern keine ästhetischen Vorlesungen halten, auf die sie doch pfeifen, sondern den Beteiligten mit drastischem Ausdruck und sprechender Gebärde das Nötige „vormachen"; wenn die Zeit drängt, die Leseproben gleich mit den Stellproben verbinden und mit dem Schwierigsten, der Regelung der Massenbewegungen, beginnen — in jedem Falle aber das weniger Wichtige geruhig hintansetzen. Und vor Allem im Interesse einer möglichst eingehenden Berücksichtigung des Schaffens der Gegenwart die in Frage kommende Ausstattung auf das Anständig-Notwendige beschränken. Für die Vorbereitungen zu Veranstaltungen aussergewöhnlichen Charakters, wie zu den Bayreuther Festspielen oder den sommerlichen Aufführungen Wagnerischer Werke im Münchner Prinzregenten-Theater ist natürlich peinlich genaue Einzelarbeit in allen Sparten geboten.

In Ehren stehen soll das Wort Hans von Bülows, dass jedweder Partitur, die der verantwortliche Opernleiter auf sein Pult lege, das gleiche Recht auf eine respektvolle und gewissenhafte Behandlung gebühre. Aber beseitigen wir die klügelnde, zeitverzettelnde Philologenmanier, die sich mit einer auf lebendigen Antrieb und ein gesundes Allegro angewiesenen Tätigkeit nicht verträgt!

Das Theater ist kein Hörsaal, kein Seminar. Sondern der beste Tummelplatz freien improvisatorischen Könnens. Gewiss hat auf dem Felde des Schauspiels wie auf dem der Oper der Wille eines künstlerischen Führers einheitlich bestimmend in allem Wesentlichen durchzugreifen. Unbeschadet dessen aber ist von jedem Bühnenmitglied, vom Oberregisseur bis zum letzten Choristen, zu verlangen, dass es sich im entscheidenden Augenblick schnell und wirksam selbst helfen könne, insonderheit den Launen und Tücken des Zufalls gegenüber. Wer das nicht vermag, taugt nicht in die Sphäre des Theaters.

Man müsste alle jungen Diplomaten für ein Jahr an's Theater kommandieren, damit sie neben der dort am besten zu erwerbenden Fähigkeit, mit Geschmack zu intrigieren und unauffällig dilatorische Politik zu treiben, auch die schwerste Kunst erlernten: nämlich die, Ueberraschendem mit Geistesgegenwart zu begegnen.

FUTURISMO

„Hat die Symphonie eine Zukunft?“ Eine Frage, der man an allen Ecken und Enden begegnet. Und die recht müssig ist. Auch die gescheitesten Leute, auch die grossen schöpferischen Geister — Richard Wagner mit eingeschlossen — können kommenden Geschlechtern nichts vorbeweisen. In einigen hundert Jahren wird man *vielleicht* Klarheit darüber haben, ob die Symphonie Beethovens den oder einen Gipfel der Instrumentalmusik bezeichnet. Gegen das dialektische Herumschieben der Wörter Symphonie und Symphonische Dichtung ist, als gegen eine hübsche „Belustigung des Verstandes und Witzes“, ja nichts einzuwenden. Auch ich habe in früheren Jahren einige Leser und mich damit öfters vergnügt. Ueber die Ergebnisse solchen Spieles pflegt indessen die Entwicklung hinwegzugehen. Preisen wir sie dafür!

* * *

Je mehr das geeinte Königreich Italien im Innern erstarkt, je höher sein Wohlstand steigt, um so kräftiger rührt sich's auch auf allen Gebieten geistigen Lebens. Nicht zum wenigsten auf dem der Tonkunst. Und kei-

neswegs allein in dem von jeher frisch aufstrebenden Norden des Landes. Noch vor wenigen Jahrzehnten wäre einer verlacht worden, der die Vermutung ausgesprochen hätte, Rom würde sich den Städten anreihen, in denen sich ein reges Musikleben von individuellem Reiz entfaltet. Das Papsttum des neunzehnten Jahrhunderts hatte wieder einmal die Gelegenheit verabsäumt, einem erwachenden Zeitbedürfnis entgegenzukommen. Doch in der sich demokratisierenden Hauptstadt begriff man rasch den kulturfördernden Wert der ernsten symphonischen Musik. Als antreibender, das bequeme Quiritentum Tag für Tag mit zäher Energie anstachelnder Neuerer machte sich der Conte Enrico di San Martino verdient, ein piemontesischer Edelmann, der mütterlicherseits deutsches Blut in den Adern hat. Ihm ist es zu danken, dass jetzt zur Winterszeit im riesigen Rundbau des Augusteums, das einstens dem ersten Imperator als Grabmal diente, ein- bis zweimal in der Woche eine mehrtausendköpfige Zuhörerschaft sich allgemach mit der Entwicklung der Instrumentalmusik von Bach bis Richard Strauss vertraut macht, und, ungeachtet der hemmenden Wirkung einer anfechtbaren Akustik, den Saal selten ohne bleibenden Gewinn verlässt. Das Orchester hält sich recht wacker. Den Taktstock schwingen abwechselnd italienische und deutsche Dirigenten von Ruf.

Für die Programme standen von Anfang an in der Hauptsache deutsche Tonsetzer ein. Allmählig wurden auch die französischen Koloristen der Linie Berlioz-Debussy berücksichtigt, dazu die Neurussen und die

Skandinavier. Was hatte dem gegenüber Italien beizusteuern? Artige Stücklein aus der Scarlatti-Periode, von liebenswürdigem Gehalt und zierlicher Mache, deren gedanklicher Kern sich in dem ungeheuren Raume fast verflüchtigte. Dann Rossinische und Verdische Ouverturen: blut- und temperamentvolle Tonsätze, die sich jedoch ausserhalb der Theatersphäre etwas grobkörnig ausnehmen. Schliesslich etliche einheimische Kapellmeister- und Professorenmusik. Letztere fesselte, sofern sie von Männern mit Weltschliff wie Sgambati, Martucci, Bossi herrührte, bei mässiger Originalität doch durch geschmeidigen Linienfluss, durch geschmackvoll ausgeglichene Klangwirkung, auch durch gelegentlich eingestreute geistreiche Pikanterien. Im Allgemeinen aber verbreitete sie als inhaltleere und schlecht aufgebaute Gewohnheitsschreiberei bleierne Langeweile um sich.

Die nicht zu bemäntelnde Schwierigkeit, sich im Wettstreit der Nationen mit höheren Ehren zu behaupten, verdross die Italiener. „Was", hiess es, „wir hätten keine rechte Symphonik? Wir stünden hinter unseren Nachbarn zurück? Wir sollten uns bei grossen, in unserer Hauptstadt vor sich gehenden Aufführungen mit Verlegenheitsplätzen bescheiden?" Diese Fragen ertönten zuerst leise, später recht deutlich, endlich überlaut mit starker polemischer Tonfärbung. Beigemischt wurden scharfe Anzüglichkeiten gegen die „barbari tedeschi", die dem „genio latino" Licht und Luft verkümmerten. Denn im neuen Italien geht seit einiger Zeit der chauvinistische oder nationalistische Löwe um.

Die Beziehungen zwischen Italienern und Deutschen haben sich in den letzten Jahren sehr verschlechtert, teils infolge französisch-englischer Hetzereien, nicht zum wenigsten jedoch durch Verschulden unserer Landsleute. Deutsche Diplomaten, Pressvertreter, Gelehrte und Künstler trugen durch Ungeschicklichkeiten, Taktlosigkeiten, bedauernswert anstössiges Verhalten förmlich im Wetteifer dazu bei, die auf der Halbinsel von jeher geringen Sympathien für deutsche Art in Antipathien umschlagen zu lassen. Der Italiener braucht seinen nordischen Verbündeten zurzeit noch: aber *er hasst ihn.* Die tief in seinem Blut sitzende Abneigung gegen die blonde Kultur konnte man ja auf keinen Fall beseitigen. Doch seinen Vorurteilen unnötigerweise reichliche Nahrung zu geben, ihn zeitweise zu behandeln, als ob man in einem Kasernenhof stünde, als Gast aus dem Lande der privilegierten Idealität des öfteren nicht nur gegen einfache Höflichkeitsregeln sondern gegen Sitte und Moral arg zu verstossen: das musste Erbitterung wachrufen. Auch in den Wechselbeziehungen zwischen italienischer und deutscher Kunst und Wissenschaft macht sich der unerfreuliche Umschwung empfindlich geltend.

Die kriegerischen Anstrengungen der Chauvinisten, in gedachten Konzerten von Italienern gesetzte Tonstücke ohne Rücksicht auf ihren Wert um jeden Preis unterzubringen und in der Presse mit Lob zu überschütten, machten einen befremdlichen Eindruck. Jedoch fehlte es auch nicht an redlichen Bemühungen, die dahin gingen, die Ausbreitung einer nationalen

Einflusssphäre auf friedlichem Wege zu erreichen. Einige begabte junge Musiker traten zusammen und gründeten eine „Vereinigung italienischer Komponisten". Ihr Hauptzweck: Anregungen zum Schaffen symphonischer Werke zu geben, die, im Gegensatz zu der philiströs-formalen Musik, wie man sie bei offiziellen und halboffiziellen Preisausschreibungen einforderte, auf ein freies Bekennen persönlicher Ideale gestimmt wäre. Also: jungitalienische Zukunftsmusik, „Futurismo". Alsbald wurde ein Wettbewerb veranstaltet: den Siegern verhiess man die Aufführung ihrer Werke im Augusteum. Das dornenvolle Richteramt nahmen drei Künstler auf sich, deren Namen auch ausserhalb ihres Vaterlandes einen guten Klang haben: Arturo Toscanini, Ermanno Wolf-Ferrari und Leone Sinigaglia. Für's Erste entsprach freilich der Erfolg den gehegten Erwartungen in keiner Weise. Von 42 eingesendeten Partituren wurden 28 als inhaltlich oder formell gar zu dürftige Leistungen, beziehentlich als trockene Schulmeisterarbeiten kurzerhand ausgemerzt. Acht weitere konnten gleichfalls nicht ernstlich in Erwägung gezogen werden, weil, ungeachtet etlichen Talentes, zwischen Absicht und Ausführung ein gar zu starkes Missverhältnis obwaltete. Doch auch von den noch übrig bleibenden sechs wurde gesagt, dass sie, wenigstens in *der* Gestalt, in der sie eingereicht wären, nicht die Vereinigung von annehmbaren Eigenschaften zeigten, auf Grund deren man eine öffentliche Wiedergabe zu empfehlen hätte. Und nun gelangten die Urteilenden zu allgemeinen Betrach-

tungen, die mir über den Bereich Italiens hinaus ein derart allgemeines Interesse zu beanspruchen scheinen, dass ich sie hier in freier, sinngemässer Uebertragung folgen lasse:

„Wenn die eingesendeten Werke, wie man wohl annehmen darf, insgesamt über das Wollen und Können auf dem Gebiet der symphonischen Komposition in Italien Aufschluss geben, so muss man zum Schluss kommen: es besteht ein peinliches Missverhältnis zwischen den bisweilen vortrefflichen musikalischen Gedanken und der Unfähigkeit, einen entsprechenden Ausdruck für sie zu finden — mangels einer Technik, die als unentbehrliche Grundlage einer gesunden, vernünftigen Ausbildung anzusehen ist.

Die Ursache? Nach unserer Ansicht liegt sie darin, dass das vorbereitende Studium in Italien nichts taugt. Sonst wären all' die Fehler und Irrungen ganz elementarer Art in den Kompositionen, um die es sich im vorliegenden Bericht handelt, unerklärlich — Fehler, wie sie sich in tadelnswerter Stimmführung, in der wenig glücklichen Wahl der Harmonien, in der ungeschickten Instrumentierung kundgeben. Weil nämlich die Technik des grösseren Teils der Komponisten unfertig ist, weil sie jeden Augenblick zwischen diesem und jenem von der Gunst der Mode getragenen Autor schwanken, sich an die modernsten Partituren herangemacht haben, unfähig dazu, sie verstehen und recht in sich aufnehmen zu können — und ohne vorher mit den grossen, einfachen, klassischen Vorbildern von fundamentaler Bedeutung vertraut geworden zu sein.

So verfehlten sie den rechten Weg und standen hilflos gelähmt da.

Ausser diesen Gründen wäre zur Erklärung noch vieles heranzuziehen, das sich in einem schlichten Bericht nicht eingehend erörtern lässt. So der für uns Italiener charakteristische, von der Ungeduld hervorgelockte Wunsch, über Nacht und mit geringer Anstrengung ein Ergebnis zu erzielen, das andere Nationen gemäss einer hundertjährigen kulturellen Entwicklung erreichten. Wie Deutschland, wo die in Italien entstandene und von dort ausgewanderte Symphonik zur höchsten Blüte gedieh, während bei uns die Oper die stärksten Begabungen anzog und heute noch die Mehrzahl unserer Musiker in ihrem Bann hält.

Haben wir auf eine Veränderung in diesen Verhältnissen zu hoffen? Wie wir fest glauben: ja! Doch müsste dazu ausser der Zeit und dem rechten Fleiss noch Verschiedenes mithelfen. Vor Allem wäre es nötig, die Konservatorien von Grund aus umzustülpen. Wie die Gymnasien, Lyzeen und Universitäten zu einer literarischen und wissenschaftlichen Bildung verhelfen, aber nicht Schriftsteller und Gelehrte züchten wollen, so sei es Aufgabe der Konservatorien, in erster Linie Musiker zu erziehen, für die die Lehren von der Harmonik und vom Kontrapunkt kein Geheimnis mehr haben, die ihren Partituren einen wahrhaft orchestralen Charakter zu geben verstehen, die alle grossen Vorbilder der Vergangenheit kennen lernen und in sich aufnehmen, im häuslichen Studium, bei

regelmässigen Aufführungen und unter der Anleitung kluger und taktvoller Lehrer. Sodass niemand aus jenen Konservatorien hervorgeht, der nicht fähig ist, einen ordentlichen vierstimmigen Satz zu schreiben und sich in der Behandlung der Instrumente mit logischer Klarheit auszudrücken. Sodass von dort allein Musiker von geklärtem Hirn und gutem Geschmack ausgesendet werden, mit allem Nötigen ausgerüstet, um sich auf das mit Schwierigkeiten übersäte Feld der Symphonik wagen zu können. Welch' ansehnlichen Nutzen würde es auch bringen, wenn unsere Verleger nach und nach nicht nur wohlfeile Ausgaben der alten italienischen Klassiker, sondern auch kleine Partituren vom „Othello", vom „Falstaff" drucken wollten! Was für Schätze von Belehrung würden allen Musikern im Studium dieser zwei Meisterwerke zuteil werden!

Erfüllen sich solche Wünsche, so können wir auf ein Aufblühen der italienischen Symphonik hoffen, die dann, wie es seit ziemlicher Zeit in Frankreich und jüngst auch in Russland geschah, ihren wahrhaft nationalen Ausdruck finden wird — *unzugänglich der Verlockung durch fremde Trugbilder.* Man räume endlich einmal mit dem törichten Vorurteil auf, dass die Symphonik in direktem Widerspruch zur Natur der italienischen Veranlagung stehe! Tradition und Geschichte zeigen das Gegenteil. Wenn unsere Tonsetzer an den Quellen des grossen siebzehnten und des für Italien ebenso rühmlichen, wunderwürdigen achtzehnten Jahrhunderts schöpfen wollten, die überall und vornehmlich bei uns neues Leben weckten, so würden

sie in Alessandro und Domenico Scarlatti, in Francesco Durante — um nur die Grössten zu nennen — echte und rechte Verkörperungen des italienischen Genius auf symphonischem Gebiete finden.

Die Form der Symphonie bietet ein Betätigungsfeld für alle Musiker, denen vornehmes Empfinden, Fantasie, verlässige und zielfertige Technik zu eigen sind. Im Gegenteil: der Ursprünglichkeit und Lebhaftigkeit des italienischen Geistes dürfte es in besonders hohem Grade gegeben sein, in den Aufbau und die Entwicklung der Symphonie die Elemente hineinzutragen, die ihren grössten und hauptsächlichsten Wert darstellen: Reichtum der Gedanken, Frische und Mannigfaltigkeit der Rhythmen, Anmut und Lieblichkeit der Harmonik — alles Eigenschaften, die sich in unseren erhabenen Meistern der herrlichen alten Zeit glänzend offenbarten und die stets das köstliche Wesensmerkmal des lateinischen Genius bleiben werden.

Mit den Versen des gewaltigsten Dichters (Dante) möchten wir diesen Bericht schliessen:

„Dünkt Euch mein Wort auch herb und unwillkommen,
So Ihr zuerst es hört: es wird Euch frommen,
Habt Ihr's erst völlig in Euch aufgenommen."

* *

*

Die drei Maëstri, die dieses Gutachten mit ihren Namen unterfertigten, bekundeten einen ungewöhnlich hohen Grad von Mut. Es will etwas heissen, einem nervösen, zeitweilig irregeleiteten Nationalstolz mit

rückhaltlos aufrichtigem Wort entgegenzutreten, und auf einen Schlag die Feindschaft von 42 Komponisten herauszufordern. Doch die Betroffenen nahmen die bittere Lehre ruhig hin. In Italien hat man soviel Anstand und Vernunft, sich der Autorität allgemein als Führer anerkannter Geister zu beugen.

Eine andere Frage ist die, ob man mit Toscanini, Wolf-Ferrari und Sinigaglia überhaupt ein Aufblühen der italienischen Symphonik erwartet. Konservatorien können ja reorganisiert werden — sogar bei uns, sofern es unsere Urenkel noch erleben sollten, dass die massgebenden staatlichen Anstalten nicht mehr unfähige Tröpfe zu Dutzenden aufzunehmen brauchen, damit das zum „Betriebe" erforderliche Schulgeld sich zusammenhäufe. Ist jedoch ein noch so gut organisierter, bezüglich reorganisierter Unterricht für die Vortrefflichkeit und die Eigenart der Produktion entscheidend? Schwerlich. Den Ausschlag gibt vielmehr die persönliche Befähigung im engeren, die nationale Veranlagung im weiteren Sinne.

Wer das Wirken der Scarlatti und des Durante nicht hochschätzt, ist zweifellos ein schlechter Musiker. Doch was können heute angehende Symphoniker den Opern, Messen, Kantaten des Alessandro, den Klavierstücken des Domenico Scarlatti, den Psalmen und Kammerduetten des Durante viel entnehmen? Weshalb nannten die Herren nicht die Namen eines Corelli, Vivaldi, auch eines Pergolesi? Die Ersteren sind wahrhaft starke Architekten der altitalienischen Instrumentalmusik; der Letztere ist mit seiner melodisch-motivischen

Essenz wie mit seinem Temperament ein wundervoll typischer Vertreter der echten „italianità", des ganz originalen Wälschtums — und dies keineswegs allein in seiner „Serva padrona" und in seinem „Stabat mater", sondern auch in seinen reinen Instrumentalkompositionen. Dagegen wird es nicht übermässig leicht sein, mit glattem und klarem Herausschälen nachzuweisen, wieviel vom Schaffen des Domenico Scarlatti im Besonderen dem Genius Italiens, und wieviel dem allgemeinen, ebensogut durch deutsche und französische Tonsetzer geförderten Fortschrittsstreben seiner Zeit auf Rechnung zu setzen ist — auch wenn gebührendermassen in Betracht gezogen wird, was ihn des Engeren mit den landsgenössischen Violinmeistern verbindet. Ich fürchte, es lässt sich gegenwärtig auch auf die italienischen Klassiker der Tonkunst in ihrem Vaterlande das Wort Lessings anwenden: sie wollen „weniger erhoben und fleissiger gelesen sein". Sogar der in seinem Wissen ausgereifte und sehr klar blickende greise Verdi schrieb einmal an Hans von Bülow: er wünschte sehnlich, dass Palestrina für Italien eine ähnliche Bedeutung zurückgewönne, wie sie Bach für die Entwicklung der deutschen Musik zuzumessen wäre. Das klingt wunderschön, ist aber doch nur eine Phrase. Kann im historischen wie im ästhetischen Verstande nur eine solche sein. — Ueberdies: wie gleichmütig findet sich heute auf kirchlichem Gebiete der zweifellos ungewöhnlich begabte und fleissige Don Lorenzo Perosi mit Palestrina ab! —

Wollten wir indessen dem Meister Domenico und

seinen ihm nächststehenden Geistesverwandten eine gleich hohe *spezifisch nationale* Bedeutung zuerkennen wie es Toscanini und seine Genossen tun — was ich nicht vermag: entscheidend ist, dass die Anschauung vom symphonischen Kunstwerk, die sich in der neueren Auffassung mit dem Heranwachsen einer gesteigerten, einsichtsvollen Beethoven-Kultur ausbildete, mit den alten Neapolitanischen, Venetianischen, Römischen Schulen herzlich wenig zu tun hat.

Schon einige Dezennien vor Beginn des neunzehnten Jahrhunderts war die ernste italienische Instrumentalmusik erlahmt. Der abgerissene Evolutionsfaden schleifte lange am Boden hin. Soll heute ein Wiederaufraffen versucht werden, so könnte das nur in Anlehnung an die fremde, also an die deutsche Kunst geschehen. Mit welchem Erfolge, muss die Zukunft lehren. Ich bin da einigermassen skeptisch. Nachahmen, sogar mit Geschick nachahmen, werden die heutigen Italiener auch die Beethoven-Polyphonie, die Polyphonie mit dramatischem Einschlag. Zum mindesten nicht schlechter, wie — mutatis mutandis — die Franzosen die deutsche Romantik nachstrichelten. Ob aber Jene sich auch dazu imstande zeigen werden, das Innenleben einer „Eroica" nachzu*empfinden*, und zwar bis zu dem Grade, dass aus innerlichem Nachempfinden etwas eigenkräftig Neues herauswächst: das scheint mir nicht sehr wahrscheinlich. Das dünkt mich zweifelhaft in Ansehung dessen, dass sich die italienische Musik ein Jahrhundert und mehr auf der homopho-

nen Opernseite hielt: die Hinweise auf den genialen, doch zum Teil noch derbgezimmerten „Othello“ Verdis und auf seine äusserst feingearbeitete, aber sich nichts weniger als symphonisch-polyphon darstellende Falstaff-Partitur im Gutachten Toscaninis und seiner Freunde machen mich erst recht bedenklich. Auch ist nicht zu übersehen, dass selbst den vortrefflichsten italienischen Dirigenten in der Interpretation der Beethovenischen Symphonien und der Wagnerischen Musikdramen bei eifrigster, hoch rühmenswerter Bemühung die Stetigkeit in der rhythmischen Darstellung und der gefühlsmässig belebte, aber sentimentalitätsfreie Vortrag des Melos abgehen, ohne die es nach unseren Begriffen nicht zum richtigen architektonischen Gestalten des Kapellmeisters kommt.

Um im Argumentationskreise der Toscanini zu bleiben: die Franzosen, die doch mit berechtigtem Stolz auf ihren Rameau hinweisen können, haben sich trotz Berlioz und seiner im Grunde genommen herzlich unbedeutenden landsmännischen Epigonen nicht als geborene Symphoniker erwiesen. Was die Moskowiten Symphonik nennen, betrachte ich nur als Variante des flotten, durch asiatisch-orientalische Fantasie aufgefärbten slawischen Sprach- und Kopiertalentes. Nun ist es an den Italienern, wieder eine bedeutsame Probe auf ihre nationale Veranlagung zu machen. Nietzsche spottete über die Kunst, die man sich nicht in freier Natur erwandelt, sondern ersitzt. Er ist mit einem Hinweis auf Bach und auf die Skizzenbücher Beethovens abzufertigen. Um der Symphonie gerecht zu werden,

muss man gemeiniglich in ein sehr enges, dauerndes Verhältnis zu seinem Arbeitstisch treten.

Auch die italienische Musikgeschichte zeigt Fanatiker tiefschürfenden Studiums: erinnern wir uns eines Padre Martini, eines Cherubini! Weshalb aber kündete diese Musikgeschichte wohl von einer Unzahl starker und mittlerer Talente, doch bisher noch nie von einem überragenden Heros, von einem Dante, von einem Bramante, Tizian, Michelangelo der italienischen Tonkunst? Denn auch ein Palestrina tritt diesen Göttlichen nicht als Ebenbürtiger zur Seite. Sich ein- und ein andermal zur Geniehöhe erheben und im gesamten Wirken weltbeglückendes Genie sein, ist Zweierlei. Vom Zauber des Genies, das eine Welt aus sich erschafft, kann in Jahrhunderten nur wenig verblassen. Ehrlich gesprochen: es ist Palestrina nicht mehr gegeben, uns Heutige in den gleichen starken Bann zu schlagen, in den uns die „Assunta" des Tizian zwingt.

Die Kardinalfrage heisst: hat die Kunst ein Vaterland? Sie wird bisweilen unter Anwendung überflüssiger chauvinistischer Akzente bejaht. Deshalb reizt es Verständigere, sie zu verneinen. Lässt man alle Uebertreibungen beiseite, so bleibt doch die Tatsache bestehen, dass jedes Volk sein ihm eigentümliches Leben hat, wie es sich durch besondere Blutmischungen, die Einwirkungen der unter jedem Himmelsstrich andersartigen Natur und die Beziehungen zu den Nachbarvölkern bedingt zeigt. Daher muss ebenso das „Was" als das „Wie" der künstlerischen Darstellung bei jedem Volke verschieden sein.

Weshalb erzeugte Hesperien keinen Franz Schubert, dem es, auch ohne besonders emsig betriebene theoretische Ausbildung, als Symphoniker in seiner „Unvollendeten“ doch einmal beschieden war, Tonsätze zu schreiben, die uns ebenso sehr als höchste Wunder festgefügter Form wie als wohllautüberströmte Stimmungsdichtungen entgegentreten?

Und diesem Unbegreiflichen war keine Stütze verliehen wie dem glückgekrönten Raffael, dessen Fantasie sich an der Antike aufrankte. Alles floss ihm aus dem Himmel der barbari tedeschi zu.

Das Wiederaufleben der italienischen Pantomime

Ein Vorfrühlings-Nachmittag in der Stadt des Fiesco. Auf den Terrassen der Acquasola zaust ein kecker warmer Märzwind die Palmen. Ueber die breiten Spiegelflächen des Hafens und weiter hinaus über die in's Unendliche sich dehnenden Meeresfluten tanzen Milliarden von aufglitzernden Sonnenfünkchen einen Lenzreigen. Selbst um die grauen verwitternden Türme von San Lorenzo webt etwas von der Lebens- und Lichtfreude der sich in das Festgewand frischen Blütenschmuckes hüllenden Italia. Allüberall junges Grün und Veilchenduft. Und doch hat man, trotz des Sonntags und des herrlichsten Flirtwetters, Markt und Strassen der Superba kaum je so einsam gesehen. Der Popolo Genovese, der mürrischste, den Musen wenigst holde Menschenschlag der Halbinsel, drängt sich in's „Politeama". Welches Wunder begibt sich?

Man spielt eine anspruchslose Pantomime in den weiträumigen Hallen, in denen sich heute Patrizier und Winkelkrämer, rundäugige, behäbige, atlasstarrende Prinzipessen und mit verschlissenen Fähnchen seltsamlich aufgeputzte Fabrikmädchen zusammenfinden. Auf der Szene nur fünf Personen: die eine im herkömmlichen Gewand des mehlbestaubten, jungen Pierrots, die

anderen im Alltagskleide der kleinen Leute unserer Tage. Kein dreist entblösster Busen, keine getanzte Zweideutigkeit. Abgeblasste elende Dekorationen mit breiten, durchgehenden Querfalten; eine kümmerliche Beleuchtung. Unterhalb der Rampe ein kleines Orchester: schwach besetztes Streichquartett, Holzbläser, eine Harfe, eine Mandoline, und neben diesen guten Instrumenten auch der Uebel grösstes, ein Klavier. Am Dirigentenpult sitzt Cavaliere Mario Costa, waschechter Neapolitaner. Ein süditalienischer Dutzendkopf: aus schweren Zügen funkeln schlau blinzelnde Augen, gewohnt zu erspähen, wie man ein grosses Publikum anlockt und festhält. Ein stattliches, bei noch jungen Jahren in Ehren erworbenes Maccaronibäuchlein ist den lebhaften Kapellmeister-Bewegungen nicht hinderlich. Costa glänzte als gefeierter Held der Feste der Madonna von Piedigrotta, bei denen die erlauchten Verfasser von „Margherita", „Funicoli-Funicola" und anderer über den Erdkreis verbreiteter Reisser alljährlich mit nagelneuen Kanzonetten zum Volke herabsteigen, auch wohl jene Eingebungen in eigener Person vortragen, worauf dann der den andachtsvoll lauschenden Scharen der wackeren Spiesser und vereinigten Lazzaroni am eingänglichsten dünkende Schmarren durch ohrbetäubenden Zuruf zum Preislied gestempelt wird. Ein Stück unfreiwilliger Meistersinger-Parodie, in das satte Blau des Golfes von Bajae getaucht. Nur dass der Sieger nicht die Hand einer in ihrer Art ja auch recht liebreizenden, korallengeschmückten neapolitanischen Eva erhält, sondern ein reichliches Ver-

legerhonorar mit der Zugabe einer erheblichen Anzahl von Flaschen feurigen Posilippos. Wenn das Glück gut ist, noch einen harmlosen kleinen Messerstich seitens eines schwer zu beruhigenden Nebenbuhlers.

Doch Mario Costa war mit den Triumphen von Piedigrotta nicht zufrieden. Er konnte nicht nur harmlose, flotte Weisen erfinden; er hatte sich auch eine artige Satzkunst zu eigen gemacht, kurzweilig zu harmonisieren und zu instrumentieren gelernt und fühlte, wie ihm ein lustig pulsierendes Bühnenblut in den Adern prickelte. Der Geist Pulcinellas, der originellsten Figur aus der süditalienischen commedia dell' arte, regte sich in ihm. Und als er von ungefähr hörte, dass man es in Paris, der Stadt der zehntausend kleinen Kunstwagnisse, zurzeit mit Pantomimen versuche, da dachte er, Dergleichen könnte auch er in unterhaltsamer Art zustande bringen. Bestellte sich also flugs bei einem federfertigen französischen Librettisten ein Szenarium und setzte es so geschickt in Musik, dass ihm die Fachgenossen an der Seine noch viel aufsässiger wurden als vordem die Mitbewerber um die Gunst der Savoyarden und Bänkelsänger, ja dass er damit einen kleinen Welterfolg erzielte, — weniger geräuschvoll als der der „Cavalleria" Mascagnis, aber auf einen besseren ästhetischen Rechtstitel gegründet.

Ein bescheidenes Kunstwerk stellt sich dar, von geringem Gehalt der tragenden Gedanken. Das Lyrische darin ist öfters seichte Allgemeinempfindung; die Trivialität steht nah an der Tür. Aber eine leidlich rein ausgeglichene Harmonie von Form und Inhalt,

von Wollen und Können stimmt auch den anspruchsvolleren Hörer versöhnlich. Mit leichter, sicherer Hand hingeworfene Motive im Charakter eines Tanzschrittes oder einer nicht allzu süsslichen Gefühlsphrase werden flink hin- und hergewendet, entwickelt, gesteigert, zuweilen nicht ohne Geist harmonisch aufgeschmückt. Die drei kurzen Akte spielen sich in anmutig bewegtem Flusse ab; einige sparsam verwendete Leitmotive verleihen der Partitur ein bischen Rückgrat. Und, was zugunsten des Ganzen entscheidet: die rege szenische Intelligenz des Komponisten ermöglichte eine sich Takt für Takt zwanglos vollziehende Uebereinstimmung zwischen Musik und Pantomime. Ein nicht unliebenswürdiges Stückchen Gesamtkunstwerk, das, getragen von italienischen Instrumentalisten, die eine Geberde geigen und blasen, und von italienischen Darstellern, die eine Pantomime singen können, bei einem romanischen Publikum durchschlagen muss. Daher die Erfolge Costas in Paris und in allen Provinzen seines Vaterlandes. Daher das auch von den nüchternen Genuesen dem Werkchen entgegengebrachte Wohlwollen. Es prägte sich darin aus, dass jede Störung, jedes halblaute Plauderwort energisch unterdrückt, und somit die Illusion mit besorgtem Eifer gewahrt wurde. Was man im italienischen Theaterwesen nicht gerade häufig erlebt.

Das alte, ewig junge Geheimnis der Bühne offenbarte sich wieder einmal in seiner einfachsten Lösung. Man gebe eine schlichte, einigermassen spannende Geschichte so deutlich wieder, dass der Zuschauer jedes

Komma und jeden Punkt hinzuzufügen vermag, man bringe in wenn auch nur enggespannten Grenzen das Streben nach Wahrscheinlichkeit und das unauslöschliche Verlangen nach schönem Schein in ein mit Geschmack geregeltes Verhältnis: und man wird stets gewonnenes Spiel haben. Wie naiv ist doch die Fabel vom jungen Sausewind Pierrot, der nur mühsam den Mut aufbringt, seiner Angebeteten ein Geständnis zu machen, bald aber die brave junge Frau leichtherzig sitzen lässt, und schliesslich froh ist, wieder in's warme Nest schlüpfen zu dürfen, nachdem er draussen in der Welt ein Weilchen herumgelungert und herumgefroren hat! Doch trägt man solch' kleine Handlung mit zielsicherer Ausnutzung beweglich frischer Talente vor, so werden die dem Zuschauer aus hundert Schilderungen und Erlebnissen vertrauten Situationen ihn stärker fesseln und rühren wie ein von Pracht und Glanz bestrickender Originalität funkelndes orientalisches Märchen.

Zweifellos hat sich dem achtbaren Verdienste des Mario Costa und seiner Hilfskräfte das Glück verkettet. Das Publikum ist der heroischen Bauchrednerei gespreizter Wagner-Nachahmer, der überpfefferten Würzen aus der Küche der französischen „Pochades", der einschläfernden metaphysischen Geistreicheleien der nordischen Männer herzlich müde. Natürliches wird begehrt, das der gesunden Einsicht in das Relative aller von der Bühne zu erwartenden Wahrheit und Schönheit entstammt. In solchen Zeitumständen besinnt sich das romanisch-szenische Talent auf sich selbst,

auf die ihm eigenen, Jahrhunderte hindurch ruhmvoll betätigten Vorzüge der mimischen Begabung im engeren Sinne. Es zieht, bei gut berechneter Abstufung der im einzelnen Falle aufzuwendenden Mittel, die moderne, auf dem Gebiete des ernsten Dramas in poetischer Unterstützung der Geberdensprache ausserordentlich weit vorgeschrittene Musik als willkommene Bundesgenossin heran — und es hat für Alle, die da sehen wollen und können, das ebenso inhaltleere als in seiner nackten Frivolität widerwärtige Ballett aus dem Sattel gehoben. Was durch niedrige Gewinnsucht, die mit den schlechten Neigungen der Masse rechnete, aus den Tanzdichtungen allmählich herausgedrängt wurde, was auch von Seiten derer, die von der Kunst das Höchste beanspruchen, nicht unterschätzt werden darf: Wechsel gefälliger Stellungen, Anmut, Eindringlichkeit der Gesten in der Schilderung eines einfachen, das Gemüt in Mitleidenschaft ziehenden, die Affekte klar auslösenden Vorganges: das hat sich in der modernen italienischen Musikpantomime wieder zur Geltung gebracht und mag dort, der Anlage der in's Feld zu führenden Befähigungen gemäss, noch zu erhöhter künstlerischer Bedeutung gesteigert werden.

Indessen wird die reformierte Pantomime, wenn man diesen Ausdruck brauchen darf, auch im Spielplan der romanischen Bühnen nur einen beschränkten Raum behaupten. Dem Erfolg, der so kräftig einsetzte, kann nur eine bescheidene Zukunftskunst entwachsen. Was auf der einen Seite eine Bürgschaft für das

Gelingen gewährt, setzt auf der anderen einem erweiterten Schaffen innerhalb der Gattung Schranken. Denn damit die Eigenart der Darstellungsweise sich ungehemmt zu entfalten vermöge, sind hier unter allen Umständen eine einfache Handlung mit volksmässigem Grundzug und mühelos zu enträtselnde, in der Ueberlieferung des Theaters feststehende oder der Anschauungsweise des Publikums sich leicht einpassende Typen zu verwenden. Wer Bühnenluft zu atmen gewohnt ist, der weiss, dass man einen auch nur einigermassen blutvollen populären Stoff in der Gegenwart selten entdeckt — verschlungene Motive, die der Bearbeitung durch höher strebende Talente und Genies harren, sind im Ueberflusse vorhanden. Und auch die Zahl der allen gesellschaftlichen Schichten in gleichem Grade vertrauten Figuren, die mit Vorteil für die Gesamtwirkung in der Pantomime aufzutreten hätten, ist eine geringere, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Eine Periode, in der hier die höhere Einheit nationaler Zusammengehörigkeit straffer betont, dort ein soeben erst in's Leben getretener Versuch zur Ausgleichung sozialer Gegensätze verblüffend rasch vom nächsten abgelöst wird, ist der Ausprägung neuer populärer Typen im literarischen und theatralischen Bereich nicht günstig. Helfen sich doch heute die humoristischen Blätter aller Länder, die Schriftsteller, die das Volk bei der Arbeit und den Kapitalisten bei der Tafel aufsuchen, zumeist mit Abstraktionen oder mit Anleihen bei der Vergangenheit. Gehen doch die Typen, die das Räderwerk

der Pariser Boulevardstücke, Vorstadtkomödien und Operetten bewegen, bei jedesmal nur notdürftig verändertem Kostüm auf die Zeiten Bérangers und der Anfänge des älteren Dumas zurück. Im Théâtre français beginnt die Tradition für die Darstellung der klassischen Umprägungen volkstümlicher Komödienfiguren, der Scapin und Sganarelle des Grossmeisters Molière, zu verblassen. In den spanischen „Zarzuelen" mit ihrem ursprünglich recht wirksamen Ineinandergreifen von Lustspiel- oder Possendialog, Gesang- und Tanzstücken wechseln jetzt nur noch die Personennamen; auf das Halbdutzend der sattsam bekannten Madrider, Sevillaner, Barceloneser stadtbekannten Figuren trifft man so unausweichlich wie auf die sich stets wiederholenden Rhythmen der Jota Aragonesa oder des Tango. Etwas besser steht es noch in Italien: der neapolitanische Pulcinella, der toskanische Stenterello, der piemontesische Gianduja wahren nicht nur für die bühnengeschichtliche Auffassung der Gelehrten noch einen gewissen Zusammenhang mit der Glanzzeit der „commedia dell' arte"; sie kommen auch heute noch für eine in volkstümlicher Erscheinungsform gegebene Verkörperung regionaler Sonderart in Betracht, ja sie und ihresgleichen passen sich manchen aus veränderten sozialen Verhältnissen hervorgegangenen Typen an — wie beispielsweise die genäschige und veränderungssüchtige, aber fröhliche und gutmütige Gefährtin Arlechinos ohne viel Umstände in das Gewand der kleinen Grisette unserer Arbeiterviertel schlüpft. Indessen darf nicht ausser Acht bleiben, dass gerade

das, was die Hauptstärke der italienischen Bühne im Allgemeinen wie die ihres volkstümlichen Spiels im Besonderen ausmacht: dass die Freiheit, der Witz, die Mannigfaltigkeit der Improvisation in einer Pantomime nur sehr bedingt zur Geltung kommen können — und dies noch weniger, wenn eine fortlaufende Musik durch Takt und Rhythmus den Gang der Handlung strenger regelt, als es ein auf das Peinlichste ausgeführtes Szenarium zu tun imstande wäre. Wenn Goldoni sich, wohl als ein nicht ganz unparteiischer Richter, in seinen „Memorie“ darüber beklagt, dass die Willkür der Schauspieler im Extemporieren oft das Werk des Dichters verdürbe, so wird man es vollends bei der Pantomime mit Musik verhüten müssen, dass der Darsteller nicht in Versuchung geführt werde, den hier künstlicheren, aber darum auch zerbrechlicheren Rahmen der Gesamtdarbietung zu sprengen. Man wird daher den Schauspieler füglich mit dem Ausmalen solcher Seelenzustände durch Miene und Geberde betrauen, wie sie in dem Empfindungsleben einer kleinen Reihe populärer Gestalten sich bei bekannten Situationen jedesmal auf ähnliche Weise offenbaren. Somit muss man sich in einem begrenzten Stoffkreise einrichten.

Des Weiteren hat man den Darstellern zu empfehlen, in der Anwendung der starken und stärksten Mittel des Ausdrucks sehr behutsam vorzugehen. Die Wirkung der kräftig aufgetragenen Farbe stumpft sich in der Pantomime noch rascher ab als im rezitierten und im gesungenen Drama, da die Technik der Geberden-

sprache nur bedingt ausgiebig und daher die Wiederholung gleichartiger Gesten unvermeidlich ist. Mit „lebenden Bildern" wird ebensowenig ein besonderer Aufwand getrieben werden dürfen als mit Grimassen und hastigen Wendungen; vielmehr mag ein gemässigt realistischer Stil einer überzeugenden Darlegung der Handlung und ihrer Motive am besten frommen. Auf kluge Berechnung der Pausen und Einschnitte wäre besonderes Gewicht zu legen; es ist notwendig, dass sich für den Zuschauer die einzelnen Phasen der Entwicklung scharf voneinander abheben. Die höchste Sorgfalt müsste auf die Ausarbeitung der Monologe verwendet werden, damit ein solcher sich nicht etwa als aus dem Rahmen fallendes „concerto mimico" darstelle; die Gefahr, das Parterre in Soloszenen mit einem auf Bekundung äusserlicher Virtuosität zugeschnittenen Einschiebsel abzuspeisen, liegt in der Pantomime näher als in der Oper oder im Schauspiele mit mehr lyrisch behandelten Selbstgesprächen, da sich das Einfach-Natürliche im Spiel noch schwerer herausbringen lässt als im Gesang oder in der geregelten Deklamation. Monologe dieser Art sind ganz vorn an der Rampe anzulegen und auszuführen; von der stummen Zwiesprache, die der Handelnde mit sich hält, darf dem Aufmerkenden nicht das Geringste verloren gehen. Naturalisten, die den Monolog grundsätzlich zu verwerfen pflegen, da ihnen die Einsicht darin verwehrt ist, dass jeder von einem für bühnengemässes Schaffen begabten Künstler niedergeschriebene Monolog nur ein konzentrierter Dialog ist und deshalb

wenigstens zum Teil in das Publikum hineingespielt werden muss, weil das Letztere in derartigen Auftritten vom Dichter noch mehr als sonst zum inneren, intensiven Gegenspiel herangezogen wird — also Naturalisten, die von der Natur des Theaters keine Ahnung haben, kann man ja nur empfehlen, einer auf Ebenmass und Grazie abgestimmten Pantomime ebenso fern zu bleiben wie einem jeden Kunstwerk anmutenden oder grossen Charakters, das in rhythmisch geordneten Verhältnissen einen Abglanz der Natur zu zeigen versucht.

Aus solchen Betrachtungen ergibt sich die Folgerung, dass die getreue Wiedergabe einer Rolle in der Pantomime mit begleitender Musik am besten vom romanischen Darsteller zu erwarten sei. Die Stärke der deutschen Schauspieler liegt im dialektischen Ausspinnen der Gedanken, in der von zarter oder leidenschaftlicher Empfindung getragenen Behandlung des Wortes. Seine Geste ist in der Tragödie zumeist übertrieben und unterwertig, im bürgerlichen Schau- und Lustspiel unbehilflich, in der Pantomime ganz unzureichend. Allenfalls versteht er es, mit dem Blick zu sprechen, mit der Hand fast nie. Umgekehrt ist bei dem italienischen Schauspieler das Wort nicht das erste und das beste, sondern eher das letzte Mittel des Ausdrucks. Wie sich der Ausländer im Strassen- und Gesellschaftsverkehr mit dem Florentiner oder Römer, vollends gar mit dem Italiener des Südens nahezu verständigen kann, ohne dessen Sprache zu beherrschen, so braucht er den italienischen Schauspieler

nur auf der Szene Posto fassen zu sehen, um zu ahnen, was Jener sagen will. Aber er soll darum nicht denken, dass er die romanisch-mimische Kunst auch nur annähernd in ihrer Wesenheit zu erfassen vermöge, wenn er sich nicht durch häufigen Besuch italienischer Theater in die Aesthetik des Südens eingelebt hat. Er wird sonst weder die Feinheiten zu erkennen noch gar zu verstehen fähig sein, wie sich vornehmlich in dem unendlichen Reichtum an vermittelnden, diskreten Abschattierungen der Geste der Triumph des romanischen Künstlers offenbart, wie dieser sich als Meister in der Ausmodellierung des „mezzo carattere" zeigt, wie deshalb gerade er zur Ausführung der Pantomimen von der Art der in Rede stehenden berufen ist. Schauspieler idealistischer und veristischer Richtung, die in Deutschland gastierten und auch über gehaltlose Paraderollen die blitzartig aufhellenden Lichter italienischer Geberdensprache fallen liessen, haben zu der Auffassung Veranlassung gegeben, dass erst durch ihre Individualität die Epoche der wahren Natürlichkeit in der theatralischen Darstellung eingeleitet worden sei. Nein: was jenen Virtuosen der Szene als persönlicher Vorzug angerechnet wurde, das ist in viel höherem Grade den meisten unverbildeten Schauspielern der kleinen und mittleren italienischen Bühnen zu eigen: das Talent, mit drei Bewegungen die Geschichte eines Menschenherzens zu erzählen.

Sie teilen es mit den bildenden Künstlern der Halbinsel, insbesondere mit den Malern der grossen Blütezeiten, deren Werke nicht nur um der „schönen Li-

nie“ oder „schönen Farbe“ halber unvergängliche Bedeutung besitzen, sondern auch deshalb, weil in jede Bewegung und Stellung die grösstmögliche Lebendigkeit des Ausdrucks gebannt ist, die sich mit einer durch Stift und Pinsel gegebenen Schilderung überhaupt verträgt. In Raffael und Tizian ist Vieles, in dem stürmischen Michelangelo wie in dem abgeklärten Fra Bartolommeo fast Alles monumentale Pantomime. Und auch diese Unsterblichen eröffnen erst bei leiseren Uebergängen und Abtönungen den Blick in die geheimnisvollsten Tiefen der Kunst. Und auch sie geben sich, wenn auch die aus ihren Schöpfungen leuchtende grandiose Idealität die Menschen jedes Himmelsstriches zur Andacht zwingt, doch am unmittelbarsten ihren Landsgenossen kund. Denn Freude und Trauer, die sich im Antlitz der Heiligen jener Meister spiegeln, Zorn und Hingebung, die aus den Geberden ihrer in Kampf und Liebe hinreissend gross empfindenden Gestalten reden: sie sind einem Volke abgelauscht, das sich in vollbewegtem Dasein, in Sonne und Freiheit ausatmet, das seine Leidenschaft und seine Resignation nicht in sich hinein arbeitet, sondern plastisch heraustreibt. Auch dieses Volk hat, der Abfolge und dem Widerstreit wechselnder Gewalten und Strömungen gemäss, die Bühne, die es verdient. Aber nur vorübergehend wird die graue Theorie von seiner Szene Besitz nehmen und nur für den Augenblick werden sich die Grazien von ihr flüchten. Ihr Regisseur ist das Leben; in ihr Kulissengerümpel lacht das goldig strahlende Tagesgestirn herein und lässt aus Ab-

sterbendem und Moderndem wieder frische Schösslinge der Kunst emportreiben. Haftet der Blick nicht mit Vorliebe an den in jedes geschichtliche Werden eingestreuten Jahrzehnten des Niederganges, sondern schweift er beflügelt über das Gipfelmeer der Jahrhunderte hinweg, so gewahrt er, dass auch auf italienischem Boden Poesie und Musik sich immer wieder in Neigung und Gegenneigung vereinten, wobei freilich nach romanischer Art nicht Gemüt und Sehnsucht der Seele, sondern Spieltrieb, Lust und Leidenschaft den Ton bestimmten. Fast scheint es, als ob der Genius der südlichen szenischen Kunst, nachdem er sich eine Zeit lang in der süssen Kost leicht abzuschöpfenden Genusses übernommen und dann ohne rechte Ueberlegung in das andere Extrem des Strebens nach Charakteristik um jeden Preis gestürzt hatte, jetzt nicht ohne Glück auf Mittel und Wege sinne, wie er sich auf's Neue im Geistreichen und Anregenden schöpferisch erweisen könne, ohne dass er deshalb aufhöre, national zu fühlen. Möchte aus artig bescheidenen, aber einem gesunden Kunsttriebe zu verdankenden Anfängen wiederum etwas hervorblühen, das dem italienischen Namen höhere Ehre bereite wie die musikalischen und dramatischen Fratzenstücke der Veristen, die sich die leichtbetörbare Welt von einer masslos dreisten Reklame als Genietaten aufschwatzen liess. Heute wie je hat Italien genug echte, freudige Schaffenslust, hinreichend Mark und Fülle des Könnens in sich, um Schlappen, wie sie ihr die Mascagnis beibringen, in Bälde vollauf wettzumachen.

DEUTSCHES BÜHNENHAUS UND REFORMSZENE

I.

Man vermag jetzt wieder mit einiger Zuversicht der Zeit entgegenzusehen, in der ein Deutschland durchstreifender Italiener nicht mehr darüber den Kopf zu schütteln brauchen wird, dass wir, die wir uns sonst auf unsere nationale Selbständigkeit so viel zugute tun, nach Goethe und Schiller, Weber und Wagner immer noch am Barock seines längst vermoderten Ahnherrn kleben. Wohlgemerkt: an der schwächsten Leistung dieses Barocks. Das Barock der italienischen Kirche erhebt sich des öfteren zum Monumentalen. Das Barock des römischen Palastes ist meist überladen, hat aber noch Grösse. Doch das Barock des wälschen Opernhauses war eine architektonische Missgeburt. Kein Wunder. Nur ein bedeutender Inhalt schafft sich eine bedeutende Form. Die opera seria aber und ihr Füllstück und Anhängsel, das Ballett, lebten im Wesentlichen von historischen Reminiscenzen, fristeten ihr Dasein von den Gnaden zerstreuungsüchtiger und eitler Duodezherrscher, die in ihrer Fantasie und in den Augen ihrer Höflinge über ihre paar Quadrat-

meilen Landes hinauszuwachsen schienen, wenn man sie mit Jupiter oder Herakles verglich. Kaum entstanden, streifte jene Kunstart die Hülle aristotelischer Nachempfindungen ab und fiel einem lüsternen, selbstherrlichen Virtuosentum anheim. Diese Afterdramatik sollte fähig gewesen sein, sich ein Haus zu errichten, das harmonische Schönheit, Würde und Stil zu erkennen gäbe?

Was sich dagegen im natürlichen Ausströmen originalen italienischen Bühnentemperamentes als freigeborene, feinnervige, lebensprühende Kunst erwies: die commedia dell' arte und die sich aus ihr lösende opera buffa — die Eine mit der Anderen wohl die höchste von der Weltgeschichte bisher verzeichnete Blüte genial improvisatorischen Vermögens: das konnte, den typischen regionalen Charaktermasken entsprechend, recht gut im Freien oder in einer mit nur notdürftigen dekorativen Behelfen versehenen Bretterbude durchgespielt werden. Es war widernatürlich, eine wundervoll ungebundene Lustspielbegabung wie die Rossinis, der die Hörer übermütig anpackte und so lange im Kreise herumwirbelte, bis sie schwindlig wurden, in den prunkvoll steifen Barockkasten einzusperren. Diese vom Sonnenrausch des Südens trunkene Komödie gibt sich als demokratische Freiluftkunst. Die höfisch manirierte, eunuchenhafte opera seria brachte naturgemäss nur eine Verlegenheits-Architektur, einen verpfuschten Zuschauerraum zuwege. Das Haus mit den in die umlaufende Wand eingeklebten Balkonen und Galerien ähnelt einer Riesen-

kommode mit ganz oder halb herausgezogenen Schubladen. Regt sich in Jemandem auch nur ein schwächliches Gefühl für organisch Gewachsenes, so wird er schwerlich behaupten, dass ein hufeisen- oder lyraförmig ausgebuchteter Zuschauersaal durch die sogenannten Ränge sinnvoll gegliedert sei.

Freilich hatte sich im Mutterlande aller Renaissance-Bestrebungen eine Zeit lang die Absicht geltend gemacht, Würdigeres, konstruktiv Einheitliches zu schaffen. Von den dekorativen und maschinellen Einrichtungen in den Werdejahren des italienischen profanen Theaters wissen wir durch Vasari und Andere ein ganzes Teil. Im Fortgang der Entwicklung verschmähte es ein Lionardo nicht, sich als Bühneningenieur zu betätigen; Meister wie Baldassare Peruzzi und Raffael hielten sich nicht für zu gering, der Szene ihren Pinsel zu leihen oder für sie Skizzen anzufertigen. Doch über die architektonische Gestaltung des Zuschauerraumes in jener Epoche, soweit nicht nur provisorische, für besondere Gelegenheiten geschaffene Zurüstungen in Frage kamen, geben uns weder die uns zugänglichen Quellen, noch die bedeutsamen zusammenfassenden Werke eines Alessandro d'Ancona („Origini del Teatro italiano"), Jacob Burckhardt („Geschichte der Renaissance in Italien") und Eduard Flechsig („Die Dekoration der modernen Bühne in Italien") mehr als vereinzelte, nicht sonderlich aufschlussreiche Notizen. Wir bleiben auf Vermutungen angewiesen. Allenfalls lässt das oft wiederkehrende Lob der perspektivisch überaus sorgsam und kunstvoll

ausgeführten Prospekte den Rückschluss darauf zu, dass die Tribünen für die, denen die Spiele vorgeführt wurden, weder sonderlich hoch noch tief waren: sonst hätten ja jene Feinheiten nicht gewürdigt werden können. Dagegen sind drei um den Beginn des Seicento entstandene Theatersäle erhalten geblieben, die insofern eine besondere Bedeutung beanspruchen, als sie eine bewusste, starke Anlehnung an die Antike zeigen. 1580 beginnt Palladio mit der Errichtung des „Teatro olimpico" zu Vicenza; 1588 wurde auf Geheiss des Vespasiano Gonzaga der kleine Bühnenpalast in Sabbioneta bei Mantua geschaffen; dreissig Jahre später entstand das „Teatro Farnese" in Parma. Man kann diese bemerkenswerten Bauversuche, von denen unseren heutigen Architekten höchstens der erstgenannte bekannt ist, gar nicht genau genug durchstudieren: so viel Wertvolles bringen sie in technischer und aesthetischer Hinsicht zur Beantwortung der Frage, wie eine ungefähr amphitheatralische Anlage im geschlossenen Raum unterzubringen sei. Es dünkt mir nichts weniger als ein Zufall, dass diese Anläufe, sich ein Stück versunkener hellenisch-römischer Herrlichkeit vor der Szene zurückzugewinnen, just in die Tage fielen, in denen man es zu Florenz auf etwas wie eine Wiedererweckung des altgriechischen Musikdramas absah.

Doch das vornehme, aber ungelenke „dramma per musica" verflösste sich mit der Virtuosen- und Prunkoper, für welches Zwittergeschöpf sich unter Ueberwachung der Hofetikette ober- und mittelitalienischer Fürstentümer mehr und mehr der Typ der Rang- und

Logen-Verschachtelung ausbildete. Vollblutdramatiker in den bildenden Künsten und in der karnevalistisch herausgesprudelten Posse, bringt der Italiener für das ernste Schauspiel durchschnittlich nicht viel mehr als ein breites Behagen an grober, blutrünstiger Romantik und das Vergnügen an advokatorisch zugespitzter Dialektik des Dialoges mit. Wäre ihm die Begabung für die echtbürtige gesprochene und gesungene Tragödie, überhaupt für eine ernste, stilisierende, das Leben wiederspiegelnde und im Zusammendrängen des Gegensätzlichen wie im tiefsten Ausschöpfen der Empfindungen zu erhöhter Bedeutung steigernde szenische Kunst zu Teil geworden, er würde mit ihr auch ein originales, den Geist gesunder baulicher Logik atmendes Bühnen- und Zuschauerhaus geschaffen haben. Für sich und, sofern er, wie in der Werkstatt des Dichters und Malers, sich auch diesseit und jenseit der Rampe als wahrhaft schöpferische Renaissance-Natur hätte betätigen können, für alle Völker.

Der Wechselbalg des Rang- und Logenhauses kam nach Deutschland. Das deutsche Volk, das in den Mysterienspielen des Mittelalters sein Drama geschaffen, wie ehemals der Grieche selbst dargestellt und so mit heisserer Inbrunst genossen hatte, das in den Tagen des Hans Sachs und Albrecht Dürer jedweder Kunst schöpferischer Meister gewesen war: ihm eignete nach den Verheerungen des dreissigjährigen Krieges weder der Wille noch die Kraft zu höherer geistiger Produktivität. Die Fürsten, des Waffentragens und des konfessionellen Haders satt, begehrten nach Zerstreu-

ungen. Das eigene Land, die von Natur schwerblütigen, in unaufhörlichen Gefährdungen und Nöten verzagt, ja stumpf gewordenen Menschen erzeugten nichts Farbenfreudiges, der Fantasie sich Einschmeichelndes. Man begann sich an wälsche Art zu halten. Ehe das blendende Truggestirn von Versailles am Welthorizont aufging, hatte schon der gleissende Schimmer italienischen Hofprunkes über die Alpenkämme geleuchtet. Mit den Sängern, Tänzern, Feuerwerkern wurden auch die wälschen Theaterarchitekten an die Ufer der Donau, der Elbe, der Isar, der Spree berufen. Die Fertigkeiten dieser Virtuosen bestritt man mit dem Tageserwerb des verarmten Volkes. Aber von dem Flitterputz, den jene vor der Hofgesellschaft entfalteten, bekam der Bürger wenig zu sehen.

Doch unter Schutt und gehäuftem mit dem Tage welkenden Tand keimte junge, lebensstarke Saat auf. Shakespeare warf seinen Schatten über Deutschland. Goethes „Goetz von Berlichingen" trat an's Licht. Ihm folgte das Drama Schillers, und diesem die Volksoper der deutschen Romantiker.

Was hatte das sich schnell und starkgliedrig entwickelnde, durchaus nationale deutsche Bühnenwerk mit dem Konversationssaal und den Ballettfreuden des Italieners zu tun? Nicht das Geringste. Aber es war gezwungen, sich in jenem Saal einzurichten, so gut und schlecht es gehen wollte. Es wäre sonst obdachlos geblieben. Gegensätzliches musste einander notdürftig angeglichen werden: ein Haus, das den Beruf hatte, den Rahmen für leeres Schaugepränge und Dar-

bietungen von Kehlakrobaten herzugeben — und eine Kunst, in der das rasch wechselnde, bewegte Geschehen keine entscheidende Rolle spielte, in der, wie das dem deutschen Wesen und seiner schöpferisch-künstlerischen Eigenkraft entsprach, das Beste im Erforschen und liebevollen Ausmalen von Seelenzuständen, in breit hingegossenen, wundersam vertieften Situationsbildern sich offenbarte. Es geschah, was bei Kompromissen zwischen dem Idealen und dem Banausischen stets zu geschehen pflegt: das Erstere kam auch diesmal zu kurz. Das Haus und die von ihm untrennbare Bühneneinrichtung veräusserlichten Darstellung wie Inszenierung, verführten das Publikum dazu, von ihm Befriedigung oberflächlichen Unterhaltungsbedürfnisses, wenn nicht gar unlauterer Instinkte zu heischen, Dichtern und Tonsetzern mit törichten Anmutungen entgegenzutreten, und mit dem Eigensinn der geistig haltlosen, sich aber ihrer Macht wohl bewussten, auf die Silberlinge im Beutel pochenden Menge das Schaffensniveau herabzudrücken. Ohne dieses Haus, das in stets grösseren Verhältnissen abgeklatscht wurde, je mehr das Volk zu wirtschaftlicher Unabhängigkeit gelangte und von den Freuden des Daseins und der Kunst seinen Teil begehrte — ohne dieses Scheusal von Architektur wäre die Pariser „Grosse Oper“ kaum zur Macht gediehen, hätte sie sich schwerlich aller Herren Länder und am wenigsten Deutschland erobert. Ohne dieses Haus wäre das deutsche Schauspiel nicht der Versuchung erlegen, zum schweren Schaden der Sprech-

und Vortragskunst, der seiner Sondernatur angemessenen Bild- und Regiewirkungen sich der übertiefen, auf die Massenprostitution von zirkusmässig abgerichteten Tänzerinnen und den dröhnenden Chorspektakel zugeschnittenen Opernszene zu bemächtigen.

II.

Lehnten sich der hochstrebende Sinn der Grossen von Weimar, das Feingefühl der erlesenen Geister, die in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts das über Italien hin zerstreute künstlerische Vermächtnis der Antike kennen lernten und Deutschland vermittelten, gegen den wälschen Logenkäfig nicht auf? Nicht mit dem Wort, nicht mit der Tat. Wäre Schiller, dem es wie keinem Anderen gegeben war, die durch ungewöhnliche Erscheinungen und bedeutende Gegenstände in ihm geweckte Begeisterung in das bühnengemäss Ausführbare zu übertragen, wäre *er* nach dem südlichen Hesperien gekommen, er hätte sicherlich aus den griechisch-römischen Trümmern das Deutsche Bühnenhaus herausgeschält. Sowohl die „Braut von Messina", das herrlichste aller tragischen Festspiele, als auch die gedankenschwere, ihr vorausgeschickte Vorrede würden in einheitlicherem Wurf, in einer von Widersprüchen freieren Fassung niedergeschrieben worden sein. Und die anderen Schönheitsucher und Pfadfinder neuer deutscher Kultur? Ich nenne drei Standwerke grundverschiedener, in gewissem Sinne sich ergänzender Charaktere aus jener Zeit: Winckelmanns Schriften, Heinses phantastischen Roman „Ardinghello", das

tollste und tiefste Buch eines Deutschen über Italien, und Goethes „Italienische Reise". In Winckelmanns „Sendschreiben an den Reichsgrafen Brühl" vom Jahre 1762 wird über das Theater von Herculanum Verschiedenes mitgeteilt. Die „Nachrichten" von 1764 — an Heinrich Füssli — bringen eine bis in die kleinsten Einzelheiten gehende, genaue Beschreibung des Gebäudes. Wie befremdlich, dass das anhaltende, eifrige Befassen mit einer Anlage von solch' zweckvoller Schönheit einem Manne, der sonst auf Schritt und Tritt Anregungen ausstreut und scharf durchdachte aesthetische Werturteile prägt, nicht ein einzigesmal den Ausruf entlockt: was vermöchte der Deutsche sich davon zum Frommen seiner szenischen Kunst nicht alles zu eigen zu machen! Und Winckelmann, wenngleich im Ganzen eine mehr kühle Verstandesnatur, konnte doch auch, besonders in Briefen an seine Freunde, beim Schildern und Lobpreisen antiker Kunstwerke recht warm werden. Heinse fasste, ein Jahrhundert vor Burckhardt und Nietzsche, in seinen feinsinnigen Bemerkungen über Kunstdenkmäler der Antike und der Renaissance die schöpferische Anlage des Südländers bei der Wurzel, indem er, selbst ein genussfroher Sinnenmensch, sie auf einen überschäumenden Lebenstrieb zurückführte. Doch den dionysischen Hauch, von dem die weitausschwingenden Theater der Alten in ihren zerbröckelnden Resten noch heute umwittert sind und das apollinische Korrelat höchster architektonischer Besonnenheit und Zweckmässigkeit hat er nicht wahrgenommen.

Aber Goethe, der Allumfassende? Wie viele tragfähige Brücken schlug er nicht von der Antike zur deutschen Dichtung — in „Herrmann und Dorothea", in der „Iphigenie", im zweiten Teil des „Faust"! Was hätte näher gelegen, als unter den Stätten, an die uns der Dichter in der klassischen Walpurgisnacht vor dem Auftreten der Helena führt, auch das Halbrund der antiken Bühne heraufzubeschwören!

Im Goethehause hörte ich raunen, der Meister hätte, da die letzten glimmenden Balken des abgebrannten alten Weimarer Hoftheaters noch kaum gelöscht gewesen wären, sich mitten in der Nacht an den Zeichentisch gesetzt und vor den Augen des Grossherzogs die Skizze zu einem amphitheatralisch gehaltenen Zuschauerraum entworfen. Ein unwiderleglicher Beweis für solche Mutmassung ist bis zur Stunde noch nicht aufgetaucht. Vielleicht bringt ihn die Zukunft an den Tag. Dahingestellt mag bleiben, ob die schlichte, doch gar nicht üble Anlage des unter Goethes Auspizien neu aufgeführten kleinen Lauchstädter Badetheaters mehr das Ergebnis von Sparsamkeitsrücksichten war oder aus künstlerischer Absicht hervorging. Den in Tiefurt und Ettersburg unter freiem Himmel veranstalteten Aufführungen programmatische Bedeutung beizulegen, kann ich mich nicht entschliessen. Hätte sich sonst Goethes Interesse nicht auch am griechisch-römischen, die Landschaft als stimmunggebendes Wirkungsmittel mit einbeziehenden Theater festgesaugt? Verwunderlich erscheint es auf alle Fälle, dass er, der anderweitig nicht gerade bedeutenden Denk-

mälern römischer Architektur wie dem Minervatempel zu Assisi die liebevollste Aufmerksamkeit widmete, an den antiken Theatern Siziliens vorbeihuschte. Ueber Segesta mit seiner wundervoll gelegenen und vorzüglich disponierten griechischen Bühnenstätte schreibt er in einer seltsam gewundenen Ausdrucksweise: „Die Mühseligkeit, in den unscheinbaren Trümmern eines Theaters herumzusteigen, benahm uns die Lust, die Trümmer der Stadt zu besuchen.“ Auf einen Abstecher nach Syrakus verzichtet er leichthin; sollte man ihm in Rom, in Neapel, in Palermo nichts über das gewaltige, vortrefflich erhaltene Theater der Stadt des Dionys berichtet, ihm keine Zeichnung vorgewiesen haben? Taormina findet er mit wenigen Worten ab; das von der Höhe des Theaters sich bietende grandiose Landschaftsbild erhält eine gute Bädekerzensur. Nicht die kleinste, andeutende Bemerkung darüber, wie das Werk eines griechischen Tragikers hier überwältigende Eindrücke hervorrufen musste, wie etwa gar neue Möglichkeiten für die Entwicklung des deutschen Dramas aus einer derartig grossgedachten, über das Gewaltigste, über Meer und Gebirge herrschend gewordenen Architektur auszuspinnen seien. Aber hatte Goethe, der grosse Ruhevolle, den echten Instinkt des Theaters? Unbeschadet des „Goetz“ — in der Jugend ist jeder Fantasiebegabte Dramatiker — und der als szenische Genrestücke gewiss unvergleichlichen Volksszenen des „Egmont“? Man lese die Letzteren nach denen des Shakespearischen „Coriolan“. Treibt Goethes stets gedankenstrot-

zender Dialog seine Handlungen in einem von Zeile zu Zeile beschleunigten Zeitmass vorwärts? Stehen die wunderherrlichsten Szenen des „Tasso", des „Clavigo", des „Faust" nicht jenseit von Wille und Leidenschaft, wie sokratisch-platonische Gespräche?

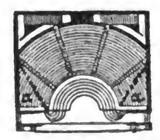
Wie man auch über Goethes inneres Verhältnis zum Drama denken mag: als er erst einmal in die Sphäre Roms recht hineingewachsen war, nahm ihn für die weitere Dauer seines Aufenthaltes auf hesperischem Boden das Studium der bildenden Kunst und das des Volkscharakters ganz gefangen. Naturgenuss, die Förderung begonnener dichterischer Werke und Geselligkeit füllten die Zeit und das Eigenleben der Fantasie ergänzend aus. Der Bühne Italiens wird nur gelegentlich in einer verlorenen Stunde ein Anstandsbesuch abgestattet, Pulcinell und Genossen mehr unter dem Gesichtspunkt allgemeiner südländischer Beweglichkeit als unter dem eingeborenen dramatischen Vermögens betrachtet. So mag auch Goethe, wenn ihn der Weg an einem antiken Theater vorbeiführte, mehr den schönen Statuen, die einstmals das Bühnengebäude verzierten, als den Darstellungen Sophokleischer Tragödien und Plautinischer Komödien nachgesonnen haben.

Auch wäre es unstatthaft, gegen ihn und die besten seiner Zeitgenossen, die antike Theater sahen und doch an ihnen vorbeiblickten, Klage zu erheben. Zweierlei dürfen wir nicht ausser Acht lassen. Dass der unendliche Reichtum an Altertümern, der uns heute reinlich gesichtet entgegentritt, sich damals auch einem schnell zur Klarheit vordringenden Auge noch

als beängstigende chaotische Ueberfülle darstellte. Und dass die deutsche dramatische Literatur, der wir jetzt in sorgsamem Erwägen von möglichen Anpassungen an früher Geschaffenes ein ihrer würdiges Haus zu errichten uns anschicken, erst in jenen Tagen nach Inhalt und Form zur Grösse heranreifte.

III.

Was war denn schliesslich erforderlich, um das antike Theater zu einem Hause umzuwandeln, wie es unser Kunstwerk, unser Klima und unsere Kulturgewohnheiten erheischen? Auf beiden Seiten den Halbkreis der Bänke zu verkürzen und ein festes Dach über das Auditorium und über die erweiterte Szene zu setzen. Auch diesen Schritt hatten die Alten, wenn man so sagen will, schon im Wege der Vorbereitung zurückgelegt. Beweis: das kleine Schauspielhaus von Pompeji, heute gewöhnlich „teatro coperto“, auch „teatro greco“ genannt. Man betrachte den Grundriss:



Denkt man sich die beiden mit a bezeichneten, durch die hinzugefügten punktierten Linien vom Ganzen abgetrennten Stücke weg, so hat man nahezu den Plan des Zuschauerraumes im Münchner Prinzregenten-

Theater vor sich. Die oberen Sitzreihen sind zur Rechten und zur Linken abgeknappt, also nicht, wie es sonst die Regel war, bis zum letzten Umgang in Halbkreisen durchgeführt, um, nach der Ansicht des Archäologen August Mau, einen viereckigen Grundriss zu erzielen und so die Bedachung zu ermöglichen. Der genannte Gelehrte sagt in seiner sehr lesenswerten Schrift „Kunst und Leben in Pompeji“: „Ein bedachtes Theater neben einem offenen war nichts Ungewöhnliches. Etwa um die Zeit der Verschüttung Pompejis rühmte der Dichter Statius unter den Herrlichkeiten seiner Vaterstadt Neapel den Doppelbau des offenen und bedeckten Theaters. Wozu Letzteres diente, dafür gibt den einzigen Anhaltspunkt der Name des von Herodes Atticus in seiner Vaterstadt Athen erbauten bedeckten Theaters: es hiess Odeum, Singhalle; es scheint also, dass man dort musikalische Aufführungen veranstaltete . . . Der Zweck des Daches war zweifellos ein akustischer.“ Des ferneren wies mich Mau auf eine Stelle bei Tertullian hin: dort deutet der gestrenge Kirchenvater an, der Gedanke, das Theater zu überdecken, wäre zuerst von den — Lakedämoniern gefasst und verwirklicht worden. Mag man diesen Hinweis auch mit einigem Zweifel aufnehmen: je länger man über den Gegenstand nachsinnt, um so mehr bestärkt man sich in der Ueberzeugung, dass die landläufige Auffassung von der Einrichtung der Theater im Altertum einer gründlichen Ueberprüfung bedürfe. Sattelfeste Philologen würden sich ein Verdienst erwerben, wenn sie mit genauem Durchsieben

der Texte feststellten, welche Schlüsse auf die bauliche Durchbildung des Zuschauerraumes vornehmlich die Stücke der römischen Komödiendichter und der Tragödien des Seneca im Einzelnen zuliessen — dies auch mit Rücksicht auf die bedeutsame Rolle, die der Letztere und die Plautus und Terenz im Theaterwesen der Renaissance spielten. — Wer sich mit Bühnenbaufragen praktisch beschäftigt, sei auch auf das vortrefflich ausgeführte, im Museum von Neapel befindliche Holzmodell des Theaters von Herculanum aufmerksam gemacht. —

Friedrich Schinkel war es, der aus den Ideen und Errungenschaften der Alten das „Theater der Zukunft" entwickelte. Seine im Polytechnikum zu Charlottenburg aufbewahrten Skizzen für einen monumentalen Neubau des königlichen Schauspielhauses auf dem Berliner Gendarmenmarkt bringen zuerst alle für die Folge massgebenden Neuerungen: die Ausgestaltung des Zuschauerraumes in der Form des Amphitheater-*Ausschnittes* — nicht des Amphitheaters, was nicht scharf genug betont werden kann! Ferner das bedeutend angelegte, die Welt des schönen Scheines von der der Wirklichkeit scharf trennende Proszenium, und das versenkte und verdeckte Orchester. Der Unterschied zwischen Palladio und Schinkel ist der, dass der Erstere sich im Wesentlichen daran genügen liess, mit Verwertung der Angaben des Vitruv einen höchst geistreichen Rekonstruktions-Versuch zu machen, während sich Schinkel unter Uebernahme gegebener brauchbarer Einzelelemente schöpferisch

zeigte — und zwar, indem er seine Innenarchitektur auf das in seinen Tagen schon zu klassischer Vollendung gediehene Schauspiel der Neuzeit und auf das damals im Entstehen begriffene deutsche Musikdrama stimmte. Das ist der Kern seiner Reform. *Er schuf als musikalisch, als dramatisch Vollempfindender.* Und hierin ist er, trotz Gottfried Semper, bis auf den heutigen Tag der einzige deutsche Bühnenbaumeister von genialer Erfindungskraft geblieben. Wie denn auch seine Dekorationsskizzen — insbesondere die zur „Zauberflöte" — bereits mancherlei im Keime bergen, was wir jetzt als „szenische Raumkunst" zu entfalten uns bemühen. Man hat Schinkel in Berlin seine Genialität übel gedankt. Herr Hofbaurat Genzmer aus Wiesbaden wurde berufen, um mit dem Schönen und Zweckmässigen, das der Erbauer des Schauspielhauses aus seinen ursprünglichen Entwürfen in die preussische Hofsphäre hinüberretten konnte, möglichst gründlich aufzuräumen. Gab Wilhelm II. seine Genehmigung dazu, so darf man deshalb in ihm noch keinen verkappten Wälschen vermuten. Liebte es doch auch Friedrich der Grosse, der beste Deutsche neben Luther, Johann Sebastian Bach und Bismarck, sich in den Spazierstunden des Geistes auf kleine französische Philosophen zu stützen.

Schinkels Gedanke lebte um ein halbes Jahrhundert später in Gottfried Semper wieder auf. Ueber des Letzteren allgemein bekanntes, jetzt im bayerischen Nationalmuseum aufgestelltes Modell für das monumentale Theater, das sich Ludwig II. erträumt hatte, brauche

ich kein Wort zu verlieren. Ebensowenig über das Bayreuther Festspielhaus. Wie hoch man auch die Verdienste Schinkels und Sempers um die Reform der Theaterarchitektur anschlagen mag: Richard Wagner gebührt der Ruhm, *die Idee in die Tat umgesetzt zu haben.*

Warum musste jedoch seit den glorreichen Sommertagen von 1876 fast ein Vierteljahrhundert vergehen, ehe — nachdem inzwischen der hochgesinnte, opferfreudige Friedrich Schön im Wormser Festspielhause einen dankenswerten, belehrsamen Versuch mit einer aus Neuem und Altem zusammengesetzten Bauform gemacht hatte — das Münchner Prinzregenten-Theater eröffnet, warum dann noch ein Lustrum verstreichen, ehe ein weiteres Bühnenhaus mit ungefähr amphitheatralischem Zuschauerraum, das Charlottenburger Schillertheater, in Angriff genommen werden konnte?

Dafür sind verantwortlich zu machen: die überwiegende Zahl unserer Architekten, die an Bühnenbauten gehen, ohne einen Tropfen Theaterblutes in ihren Adern zu haben. Die sich aufgeklärt und fortschrittlich stellende, zumeist über die erforderlichen Baukapitalien verfügende Bourgeoisie, die weit mehr Kasten-, bezüglich Besitzunterschiede in äusserlicher Kennzeichnung zu betonen liebt als der in Ehrfurcht vor der Etikette ersterbende Hofmarschall, und die deshalb am Rang- und Logensystem zäh verbissen festhält. Eine Gruppe von geistig hochstehenden, stets kampftüchtigen und opferbereiten, grosssinnigen, aber etwas schwer beweglichen Wagnerianern, die sich die

Anschauung zurechtlegten, es wäre Hochverrat an der Majestät Wagners, in einem Theater, dessen Typ er ausmodelliert und dem er den Festspielcharakter aufgedrückt hätte, andere Werke als Wagnerische zur Aufführung zu bringen. Für Wagner jedoch weitere „Festspielhäuser" zu bauen, dazu läge keine Veranlassung vor.

Eine Reaktionspartei kann die verschiedenartigsten Elemente in sich aufnehmen und vereinigen.

IV.

Beschäftigen wir uns vorerst mit den modernen Baumeistern, die vom Wesen der Bühne keine Ahnung haben, den Reaktionären aus Impotenz. Es war einige Tage vor der Eröffnung eines grossen, neuen, überreich ausgestatteten Stadttheaters. An allen Ecken und Enden arbeitete man in fieberhafter Hast; während auf der Szene die Statisten gedrillt wurden, hatte der Architekt noch einige Retuschen zu überwachen. Endlich war er fertig und wandte sich zum Gehen. Da trat der Oberbürgermeister auf ihn zu und fragte ihn, ob er sich nicht noch ein Stück der Probe mit ansehen wollte: man käme jetzt an die wirkungsvollsten Stellen. „Nicht doch, lieber Freund," antwortete Jener. „Sobald da unten der Komödien-Firlefanz anfängt, interessiert mich *mein* Theater nicht mehr." Der Künstler — er ist keineswegs der Einzige seiner Art — stellt sich offenbar den Zuschauerraum als einen in Pracht und Eleganz strahlenden Gesellschaftssaal vor, dessen Harmonie dadurch empfindlich gestört wird, dass sich

unversehens an einer Seite beim Auseinandergehen einer Gardine ein riesiges, hässliches Loch auftut. Davon nicht zu reden, dass es nach seiner Ansicht eine himmelschreiende Ungerechtigkeit sei, wenn die feinsten Einzelheiten einer an den Brüstungen der Ränge oder an der Decke mit allem erdenklichen Raffinement angebrachten Stuckverzierung nur in den wenigen Minuten der Zwischenpausen zur Geltung gelangen, während der Kapellmeister, der doch weiter nichts als Musik mache, die allgemeine Aufmerksamkeit für lange Stunden beanspruche. Nicht mehr entsinnen kann ich mich, ob jener so ausserordentlich antidramatisch veranlagte Mann Privatarchitekt war oder den Titel königlicher Oberbaurat führte. Im letzteren Fall musste er eine Reihe Examina hinter sich haben — und wer in Deutschland oder in China Examina bestanden hat, versteht bekanntlich Alles. Also auch, wie man den vorzüglichsten Grundriss für ein Haus erfindet, in dem von Rechts wegen Shakespeare und Schiller, Mozart und Wagner die alleinigen Gebieter sein sollen, und wie man die für solches Bauwerk bereitgestellten Summen auf das Zweckmässigste verwendet.

Nach meiner Erfahrung lassen sich die Theaterarchitekten gemeiniglich in zwei Klassen scheiden: in solche, die von der Fassade, und in solche, die vom Zuschauerraum ausgehen. Fehlen, wenige Ausnahmen abgerechnet, seither noch die, die mit der Hauptsache, nämlich mit der Bühne begönnen, sie resolut als Kern der Gesamtanlage erfassten und herausarbeiteten. Man findet es in der Ordnung, wenn ein Architekt, der ei-

nen Bankpalast aufführen soll, das Schwergewicht nicht auf ein verblitzendes, in Säulen von seltenem Marmor und flandrischen Gobelins prangendes Stiegenhaus oder auf eine luxuriös herzurichtende Wohnung für den Direktor, sondern auf einen gut belichteten Zentralschalterraum mit möglichst praktisch um ihn gruppierten Kassen- und Schreibstuben legt. Man würde es heute einem Baumeister gewaltig verübeln, sofern er zu Gunsten einer pompösen Festaula die Unterrichtssäle und -Zimmer einer Schule, einer Universität benachteiligen wollte. Soll allein das deutsche Theaterhaus für alle Ewigkeit ein lucus a non lucendo bleiben?

Aesthetiker der Gegenwart belehren uns darüber, dass im Zeitalter der gigantischen Eisenkonstruktionen ein neuer Schönheitsbegriff aus der nach Seiten des *Zweckmässigen* am vollkommensten gelungenen Lösung einer Aufgabe abzuleiten sei. Nun denn: der Opern- oder Schauspielsaal mit Rängen und Logen ist der Gipfel der Unzweckmässigkeit.

Der der Szene gewidmete geschlossene Bau mit ungefähr amphitheatralisch gehaltenem Zuschauerraum — ich habe vorgeschlagen, ihn das *Deutsche Bühnenhaus* zu nennen — verschlingt viel geringere Errichtungskosten und gewährleistet einen erheblich billigeren Betrieb als das Rangtheater. Beispielsweise kam das neue Nürnberger, nur für eine beschränkte Zuschauermenge Platz bietende Opern- und Luxushaus, bei einer keineswegs einwandfreien technischen Einrichtung der Szene, auf über vier Millionen Mark zu

stehen. Dagegen wurde das Charlottenburger Schillertheater, das schönste deutsche bisher geschaffene, 1450 Zuschauer aufnehmende Heim des Dramas, die künstlerisch bedeutendste Leistung Max Littmanns, für 1,211,000 Mark hergestellt. Diese gut disponierte, sich dem Amphitheater nähernde Anlage, in der jeder Teil von Vernunft und Rechts wegen der Zweckbestimmung untergeordnet ist, in der alles Konstruktive und Dekorative auf den Brennpunkt, auf die Szene hinleitet: sie hat die teuren Auszierungen und Füllstücke, die Deckengemälde, die Statuen, Karyatiden und anderen plastischen Arbeiten, die wuchtenden, gleissenden Beleuchtungskörper, die Wandbekleidungen mit echten Stoffen und die Prunkteppiche, die Vergoldungen, den Mosaikschmuck und Aehnliches in keiner Weise nötig. Das Opern- oder Ranghaus kann Dergleichen nicht entbehren, da es, im architektonischen Verstande, eine greuliche Unform ist, die durch unzählige darüber hingebreitete Zutaten einigermassen maskiert werden muss, um nicht abstossend zu wirken. Schränkt man, wie im neuen grossen Stuttgarter Hoftheater oder im Charlottenburger Deutschen Opernhause, solche Zutaten ein, dann bleibt für klarblickende Augen der Eindruck eines Skeletts mit herausgepressten Rippen.

Es soll nicht in Abrede gestellt werden, dass neuere Prunkbauten wie die Stadttheater von Nürnberg, Köln, Dortmund, wie das Frankfurter Schauspielhaus in der Behandlung des Ornamentalen, im Zusammenklang von edlem Gestein, reichen Stof-

fen, farbensattem Glase, in zarten, dämmerigen Intérieurstimmungen, in delikat ausgeführten Holz-, Eisen- und Broncearbeiten sehr Geschmackvolles aufzeigen und auch ihrerseits für das Wiedererstarken des deutschen Kunstgewerbes vollgültige Zeugnisse ablegen. Aber was haben diese Dinge mit dem Theater zu schaffen? Gewisslich darf man im Wirtschaftsleben eines Volkes auch der Luxusindustrie die Berechtigung nicht bestreiten. Für den begüterten Privatmann ist es Ehrenpflicht, sie zu fördern. Das Königschloss braucht glanzvolle Repräsentationssäle. Die Vertretung einer wohlhabenden Bürgerschaft mag mit erheblichem Aufwand in ihrem Stadthaus zur Schau stellen, was einheimischer Gewerbefleiss an wertvollen bodenständigen Erzeugnissen hervorzubringen fähig ist. Museumseinrichtungen sollen sich mit schicklichem dekorativem Schmuck den Kunstwerken anschmiegen, die sie beherbergen. Was wollen aber die stockwerkhohen Spiegel, die Damastverkleidungen der Wände, die überladenen Kandelaber und Ampeln, die mit ihren nervösen Schlängellinien schier aus dem Leim fahrenden Möbel in Haupt- oder Nebenräumen des Theaters? Ist Dergleichen aus gediegenem Material hergestellt, dann kostet es, überflüssig, wie es sich an dieser Stätte ausnimmt, ein Heidengeld, das zehnmal besser auf die Ergänzung und Aufbesserung des Schauspieler- und Sängerpersonals, auf eine Erhöhung der Bezüge der Orchestermitglieder, Choristen und Bühnenarbeiter, auf die Bereicherung des Kostümfundus zu verwenden wäre. Ist es schlechte Nachahmung in stucco

lustro und notdürftig aufgeklexte Vergoldung oder Versilberung, dann beleidigt es das einigermassen geschulte Auge — und kommt schliesslich auch teuer genug zu stehen.

Im Wesentlichen hat man in der Behandlung der Architektur des grossen Theatersaales eher Rückschritte gemacht. Den vom Reformstandpunkt aus als conditio sine qua non dreifach zu unterstreichenden organischen Zusammenschluss von Szene und Zuschauerhaus einmal bei Seite gelassen: das ganze neunzehnte Jahrhundert brachte—vom Bayreuther Festraum abgesehen — nichts hervor, was sich mit dem durch mächtige korinthische Säulen klar und schön gegliederten Zuschauerraum des 1775—80 entstandenen Stadttheaters von Bordeaux auch nur entfernt vergleichen liesse. An ruhiger, eindringlicher Wirkung ist er dem Garnier'schen der Pariser „Grossen Oper" wie denen der Wiener und Dresdner Hofoper hundertmal überlegen. Doch kein deutscher Baukünstler weiss von ihm.

* *
*

Das Deutsche Bühnenhaus gewährleistet aber auch eine höchst erhebliche Verbilligung des Betriebes — so zwar, dass die Interessen der Kunst dabei nicht leiden, sondern im Gegenteil kräftig gefördert werden können. Es ist offenes Geheimnis, dass die Leiter der grösseren Szenen, vornehmlich die der Hoftheater, schwere Sorgen kaum noch bemeistern, dass sie nahezu nicht mehr

wissen, wie sie „durchkommen“ sollen. Die von den Landesherren gespendeten Zuschüsse erreichten während der letzten zwanzig Jahre gewaltige Summen. Ein weiteres Heraufschrauben der schon ausserordentlich hochgetriebenen Billettpreise würde unter den wirtschaftlichen Verhältnissen der Gegenwart ein merkliches Zurückgehen des Abonnentenstandes, ein Ausbleiben selbst der verhältnismässig begüterten Kunstfreunde nach sich ziehen. Und für die Leiter soll es doch Ehrensache sein, dass ein mit zur vornehmsten Kulturpflegestätte des engeren Vaterlandes ausersehenes Institut nicht zum Warenhaus oder zur charakterlosen Vergnügungsanstalt herabgewürdigt werde. Es gibt zwei hauptsächliche Heilmittel: Ausschaltung der Agenten aus dem Tätigkeitsbereich des Bühnen-Vereins, und Ersatz des Ranghauses durch den Amphitheater-Ausschnitt. Ersteres würde eine ansehnliche Herabminderung der riesig angeschwollenen Gagenetats bewirken, Letzteres die schier bis in's Märchenhafte gesteigerten Ausstattungskosten um ein Beträchtliches sinken lassen. Denn das Opernhaus ist, wie auf die kostspielige Uebertünchung des Ranggerüstes, so auch auf die Kulissenszene mit ihren ebenso kunstwidrigen als geldverschlingenden Guckkasten- und Panorama-Einrichtungen und -Effekten angewiesen.

Nur das Deutsche Bühnenhaus bietet den rechten Rahmen für eine auf die Prinzipien der Vereinfachung und Stilisierung gegründete Herrichtung des Schauplatzes, bietet ihn vermöge der ihm eigentümlichen Anordnung der Sitze, die, bei relativ geringer Tiefe

der Szene, wie sie eben durch eine stilisierende Ausbildung bedingt ist, jedem Besucher den ungeschmälerten Genuss des Bildes und Vorganges schenkt, und vermöge der nur bei einer derartigen Anlage zu erreichenden strengen Abgrenzung der Lichtsphären des Zuschauerraums und der Bühne. Ist das neue auf feste, einheitlich schöne architektonische Gliederung des Bühnenraumes berechnete dekorative Material für das Schauspiel und ebenso das für das Musikdrama dem Fundus erst einmal einverleibt, dann braucht man für jede weitere Inszenierung nur die erforderlichen Hintergründe, ein die jeweilige Oertlichkeit symbolisierendes, gleichfalls architektonisch behandeltes, freistehendes Mittelstück (Baum, Säule, Brunnen, Thron, Altar), und die unbedingt notwendigen Sitzgelegenheiten, soweit für diese nicht bereits durch festes, dem stilisierten Organismus eingepasstes Stufenwerk gesorgt ist. Man wird also in Zukunft bei den in jedem Falle ganz wesentlich geminderten Inszenierungskosten nicht allein mit einem erheblich kleineren „Dekorationsetat" auszukommen, sondern auch den Spielplan viel mannigfaltiger zu gestalten, vor Allem auch für eine gedeihliche Pflege des Neuen ansehnlich mehr zu tun fähig sein. Wie oft begegnete es mir nicht, dass künstlerisch gesinnte Direktoren, denen ich beispielsweise die hochbedeutenden Musikdramen Hans Pfitzners oder manches zu Unrecht vernachlässigte Stück Shakespeares, Hebbels, Grillparzers, Grabbes an's Herz legte, mir mit bekümmerter Miene erwiderten: die Schauspieler, die Sänger, die hätt' ich schon; aber den

Kulissenmaler kann ich nicht bezahlen! — Dass das Publikum, und just das anspruchsvollere, die teureren Plätze kaufende, an einer schlichten Einrahmung aufrichtige Freude hat, sofern solche eine künstlerische Harmonie in sich schliesst, das haben die Erfahrungen, die wir im ersten Spielsommer des Münchner Künstlertheaters machten, zur Genüge bewiesen. Das Publikum ist ein im Grunde gutwilliges Kind, das man an Alles zu gewöhnen vermag: also auch an das Rechte. Wie man durch Häufung von Schaugerichten und Maschinentricks auf Kosten des Dramas und der Darstellung seinen Geschmack herabzog, so kann man ihn auch wieder heben, wenn man daran festhält, dass gut Komödie spielen, wiederum gut Komödie spielen und noch einmal gut Komödie spielen der einzige, alleinige Zweck der theatralischen Darbietung sein soll, und den Theatergast auf diese Weise erzieherisch dazu anleitet, auch in *seiner* „Rolle" sicher zu werden: nämlich mit der Fantasie ergänzend mitzuarbeiten.

Zu solcher Mitarbeit aber ist das Publikum in seiner Gesamtheit heranzuziehen, wenn jeder Zuschauer die Möglichkeit hat, die Spielfläche in ihrer ganzen Ausdehnung und unter dem richtigen Sehwinkel zu überblicken. Diesen Vorteil gewährt der Amphitheater-Ausschnitt. Anders das Opernhaus. Es zwingt einen guten Teil der Besucher zu krampfhaften Gliederverrenkungen, sofern sie von der Szene und der Darstellung mehr als einen sinnlos verschnittenen Bruchteil sehen wollen. Es gewährt nur den verhältnismässig Wenigen, die ihre Plätze in der Mitte des Parketts und des ersten Bal-

kons haben, den für ein richtiges Aufnehmen der Bühnenperspektive günstigen Einblick und zeigt den Anderen, die zu hoch oder zu weit seitwärts sitzen, verzerrte Bilder und abgeschmackte Missverhältnisse zwischen den Darstellern und den gemalten und plastischen Dekorationsstücken. Vielfach zerstört es rettungslos die Illusion, indem es technische Behelfe der Maschinerie und der Beleuchtung sichtbar macht.

Vor einigen Jahren brachte das Münchner Hoftheater Debussys „Pelléas und Melisande". Bei der Generalprobe sassen etliche Kollegen und ich in der sechsten Parkettreihe. Wir erfreuten uns an den fein stilisierten, tonig abgestimmten Bildern, die unter Benutzung eines die Bühnenöffnung nach Höhe und Breite ungefähr um ein Drittel abdeckenden, eingebauten Rahmens entworfen waren. Nach dem zweiten Aufzug bat ich die Genossen, sich meiner Führung anzuvertrauen und zeigte ihnen je eine der folgenden Szenen von der Brüstung des dritten, vierten und fünften Ranges aus. Je weiter wir emporklommen, je mehr seitlich ich die Plätze wählte, um so länger wurden die Gesichter. Verschiedentlich fand die Ansicht Ausdruck, dass der Regisseur es sich für die zweite Hälfte des Werkes „leicht gemacht hätte", — bis ich am Tage darauf, bei der öffentlichen Aufführung, den Nachweis erbrachte, dass die späteren Akte mit gleicher Liebe durchgearbeitet waren wie die ersten, dass aber alles Intim-Zarte, von einer gewissen Höhe aus betrachtet, kleinlich, dürftig, verzeichnet erschien, und dass insbesondere die Verkleinerung der Bühnenöffnung nach oben

zu für die Insassen der letzten beiden Galerien verhängnisvoll werden musste.

Wir würden mit der Theaterreform schon ein beträchtliches Stück weiter gekommen sein, wenn die Kritik bisher nicht immer an ihrem bequemen Sammetfauteuil im Parterre kleben geblieben wäre, wenn sie sich's klar gemacht hätte, dass sie nicht nur für solche, die die teuren Plätze zahlen können, beobachten und schreiben soll, und dass es das Kunstwerk auf den Kopf stellen heisst, wenn eine stattliche Anzahl von Zuschauern eine „Elsa" beim „Gesang an die Lüfte" und eine Shakespearische „Julia" in der Balkonszene überhaupt nicht zu sehen bekommt.

V.

> Wie ist denn wohl ein Theaterbau?
> Ich weiss es wirklich sehr genau:
> Man pfercht das Brennlichste zusammen,
> Da steht's denn alsobald in Flammen.
>
> *Goethe.*

Um jedweden Theaterorganismus mit seinen verwickelten Heizungs-, Beleuchtungs- und Lüftungseinrichtungen, mit seiner trotz Eisen-, Eisenbeton und imprägnierten Dekorationen nun einmal unvermeidlichen Anhäufung von leicht brennbarem Material ist es etwas Heikles. Man verfügt über keinen Zauberspruch, mit dem man unter allen Umständen einen Kurzschluss, ein Steckenbleiben des eisernen Vorhanges, den Rausch und somit den Fehlgriff eines Bühnenarbeiters verhüten könnte. Die unausgesetzte Ver-

besserung der Beleuchtungsanlagen unter Beirat von Autoritäten auf dem Gebiet der Elektrotechnik, das Freihalten von Gängen zwischen den festen Begrenzungsmauern der Szene und den Kulissen, die Einfügung einer sogenannten, die Bühne vom Zuschauerraum trennenden Feuergasse, die Regenapparate, die Einschulung einer genügend zahlreichen Wachmannschaft: all' das vermag das Entstehen eines jede Abwehrvorrichtung im Umsehen überfliegenden Brandes, eine Explosion, das erschreckend schnelle Sichausbreiten von Rauch und giftigen Gasen nicht zu verhindern.

Hingegen ist es zu erreichen, dass die Zuschauer im Falle eintretender Gefahr rasch genug entkommen können. Nämlich durch Abschaffung der Ränge.

Es bestehen Theater mit vier, fünf Rängen; die Mailänder „Scala" hat deren sechs. Stellen wir uns ein Zuschauerhaus mit nur drei Rängen vor: jeder von ihnen habe auf der rechten wie auf der linken Seite seine lediglich für ihn bestimmten, breiten, in nicht zu hohen Stufen und ohne scharfe Wendungen angelegten, durch eigene Beleuchtungsvorkehrungen vom Souterrain aus bedienten Treppen, die unten nicht etwa in einen das Parkett umschliessenden Gang münden, sondern einen direkten Ausgang auf die Strasse haben. Nun wohl, eine jede dieser Treppen *muss* im Falle eines Bühnenbrandes, eines falschen Feuerlärms, einer aus beliebigen Ursachen entstandenen Panik für eine Anzahl von Theaterbesuchern verhängnisvoll werden. Die Zuschauer, welche die Hälfte jedes Ranges,

die Menschenmengen, welche die oberste, zu billigen Preisen zugängliche Galerie einnehmen, werden bei einer ungeregelten, wilden Flucht über eine entsprechend hohe, wenn auch noch so vortrefflich gebaute, gewundene oder in Absätzen geführte Treppe sich stets in unlösbare Knäuel zusammenballen. Die Kräftigeren und die vor Angst Besinnungslosen stürzen, von oben herabsausend, über die schwer Beweglichen, über Frauen und Kinder hinweg; von Sekunde zu Sekunde drängen neue Scharen nach. Entsetzliches Unglück ist unabwendbar. Wer grosse neuere Bühnenhäuser, wie das Kölner Stadttheater, das Frankfurter Schauspielhaus aufmerksam besichtigte, der weiss, dass dort alles Erdenkliche geschehen ist, um die vielen Hunderte, die den „Olymp" besetzt halten, nach Möglichkeit vor Schaden zu bewahren. Aber die nun einmal nicht zu beschwörende Gefahr liegt darin, dass Menschenhaufen im gegebenen Augenblick von einer ansehnlichen Höhe herunterstürzen, jählings, mit Elementargewalt, wie ein bei einem Wolkenbruch Fels, Wald und Feld überbrausendes Wildwasser. Nur in Benutzung ganz kurzer, höchstens *einmal* gebrochener Treppen sind Theaterbesucher imstande, ohne mörderischen Kampf für ihr Leben das Freie zu gewinnen.

Entsprechende Stiegenführungen gestattet der Typ des Deutschen Bühnenhauses. Im Bayreuther Festspielsaale liegen die von den Sitzbänken abwärts führenden Stufen noch innerhalb des Raumes, was nicht unbedenklich ist. Dagegen steigen im Prinzregenten- und im Charlottenburger Schiller-Theater die kurzen

Treppen unmittelbar von den breiten, den ganzen vorderen Teil der Gebäude im Erdgeschoss umziehenden Wandelhallen gegen die Saaltüren an. Jene Wandelhallen aber befinden sich nur um ein Geringes über der Strassenebene. Hier und dort wäre die Anlage mustergültig, wenn das Haus in seiner ganzen Breite von vier bis fünf nicht zu schmal zu bemessenden Zwischengängen durchquert würde.

Heutigestags hohe Rangtreppen bauen oder dulden, während man sie durch andersartige Konstruktionen umgehen kann, heisst, freventlich das Geschick herausfordern, heisst, es fast dem gewissenlosen Spekulanten gleichtun, der ein schadhaftes, mit Passagieren vollbefrachtetes Schiff in See gehen lässt. Wenn das Publikum allerwegen im öffentlichen Leben das Recht darauf hat, die Wahrheit zu hören, warum soll man es allein in Theaterdingen stets wieder mit Spiegelfechtereien narren? Besser, dass die Kasseneinnahmen sich vermindern, besser, dass wir überhaupt auf Kunstgenüsse verzichten, als dass auch nur ein Menschenleben verloren geht. Nicht ernst zu nehmen ist der Einwand, dass frühere Generationen auch im Theater mit Rangtreppen ihres Daseins froh wurden. Eine Gefahr ist erst dann wirksam zu beschwören, wenn man sie ihrem Umfange nach erkannt und über die Mittel, sie zu beseitigen, verfügen gelernt hat: eines Tages war die Wissenschaft so weit, dass sie hundert Vorbeugungsmassregeln gegen die Ausbreitung der Tuberkulose ergreifen konnte und dass der Staat ihr dazu die Hand bot.

Da die vorgeschlagenen umlaufenden Zwischengänge den Wegfall einer Anzahl von Sitzreihen bewirken würden, der Zuschauersaal jedoch nicht zu tief werden, also der Kranz der bekrönenden Logen, bezüglich die oberste Bank nicht zu weit von der Vorhanglinie entfernt sein darf, so muss auf andere Art Raum eingespart werden — wenn nämlich ein grösseres Spielhaus von 1200 bis 1500 Plätzen in Rede steht. Man hülfe sich am besten, indem man zwei Amphitheater-Ausschnitte übereinander legte, unter Beibehaltung der Grundform, *ohne in die Seitenwände auch nur einen Sitz einzuflicken*, so dass der Charakter des vom Orchester bis zur Spitze *einheitlich aufsteigenden* „Theatron" nicht beeinträchtigt würde. Zwischen dem oberen und dem unteren Parkett liessen sich ganz gut *Lauben* einfügen, — mit dem Fremdwort „Loge" wäre füglich aufzuräumen! —, die teils von zahlenden Besuchern zu benutzen wären, teils Ehrengästen vorbehalten blieben. Handelte es sich um eine Hofbühne, so stünden somit dem Landesherrn, den Angehörigen des regierenden Hauses und ihrem Gefolge erstens diese Mittellauben, zweitens die den Raum beherrschenden oberen Lauben, die man im Bayreuther Festspielhause Fürstenlogen nennt, zu Gebote. Zum dritten könnte man — wie aus dem oben erwähnten Semperischen Modell ersichtlich ist — auch unmittelbar über dem Orchester einen Sonderraum mit Hoflauben ausbilden, deren Schranken allerdings nicht höher sein dürften als die Lehnen der über ihnen sich erhebenden durchgehenden Sitzbänke. Der Hof hätte

somit zunächst der Szene, dann in der Mitte, und schliesslich auf der Höhe des Hauses beliebig zu verwendende, abgeschlossene Plätze mit eigenen Zugängen, Treppen, bezüglich Vor- und Erfrischungszimmern oder Hallen zur Verfügung — womit auch dem anspruchsvollsten Zeremonienmeister Genüge getan wäre.

Alles in Allem: die Zukunft der Bühnenbaukunst liegt nicht in etwelcher Annäherung des Rangsystems an das Amphitheater — bei der, ungeachtet noch so geschickter dekorativer Verschleierungen, doch nur eine verzwackte, verstümmelte Innenarchitektur herauskommen kann —, sondern in der *Fortbildung der amphitheatralischen Form.* Das Bayreuther Festspielhaus bezeichnet kein Endziel, sondern einen *Ausgangspunkt.*

VI.

Als nicht ganz einflusslose Gegner des Fortschritts im Theaterbau sind ferner so manche, ideal angelegte, doch etwas einseitige Wagnerianer anzusehen, bei denen sich der Gedanke festsetzte, es verstosse gegen die Grundabsichten des Meisters, in einem Hause, wie er es schuf, andere als Wagnerische Werke zur Aufführung zu bringen. Ueberdies werde man, wie sie sagen, solcher Aufgabe im Bayreuther Festspielhause auf mustergiltige Weise, im Münchner Prinzregenten-Theater immerhin bis zu einem annehmbaren Grade gerecht. Ergo sei es überflüssig, weitere Theater im Wagnerischen Stile zu erbauen. Ergo müsse man Leu-

te, die sich dessen unterfangen wollten, nach Möglichkeit daran zu verhindern trachten.

Das sind die Reaktionäre aus übertriebener Pietät.

Der schlichte Hausverstand denkt: was Bayreuth bietet, ist vielfach vorbildlich; was es lehrt, soll an allen Orten befolgt werden. Nun steht es aber so, dass die Sänger das Meiste von dem, was sie heute bei der abgeklärten Wiedergabe eines Wagnerischen Werkes an der rechten Stätte lernten, morgen auf der Szene des italienischen Logenkastens, vor dem offenen Orchester und auf einem Podium, das bei hier gänzlich anders geartetem Verhältnis der Bühne zum Zuschauerraum eine Befolgung der Bayreuther Regievorschriften oft unmöglich macht, wieder verlernen *müssen*. Also wird die Bayreuther Unterweisung erst dann die rechten Früchte tragen, wenn die darstellenden Künstler die Dramen Wagners bei ähnlichen Gegebenheiten wie im Bayreuther Hause *an möglichst vielen Orten* zur Wiedergabe bringen. Also ist es schon aus diesem Grunde geboten, möglichst viele Deutsche Bühnenhäuser zu errichten.

Aber es gibt keinen zureichenden Grund dafür, auf solche Gebäude insgemein die Bezeichnung „Festspielhaus" anzuwenden, weil das erste, in dem Wagner diesen Typ ausprägte, zum Festspielhaus bestimmt und mit einem „Bühnenfestspiel", nämlich dem „Ring des Nibelungen" eröffnet wurde. Ohne allen Zweifel ist das Logenhaus im architektonischen Verstande ein Unding; sicherlich *kann* das Deutsche Bühnenhaus, wenn der rechte Baumeister sich seiner an-

nimmt, eine hohe architektonische Schönheit offenbaren. Warum in aller Welt soll jedoch über die amphitheatralische Form eine besondere Weihe gebreitet, von ihr nicht abzulösen sein? Ist etwa ein Hörsaal in einer Klinik oder in einer Kunstakademie, dessen Sitze im Halbrund ansteigen, „weihevoller" als ein anderer, dessen Bänke, zu ebener Erde hintereinander gestellt, ein schlichtes Rechteck ausfüllen? Klagten vielleicht die alten Athener und Syrakusaner, die doch unseren Kunsthorizont beträchtlich ausweiteten, es wäre die „Weihe des Hauses" von ihrem Theater genommen und der grossen in ihm gepflegten Tragik ein Schimpf angetan, weil dort auch Satyrspiele zur Aufführung gelangten — Stücke, in denen es von argen Zoten wimmelte? Nicht nur die „Oresteia" des Aischylos, sondern auch die mit Schlüpfrigkeiten durchtränkten Komödien des Aristophanes erregten dort hellen Jubel, in den auch die weisesten unter den alten Griechen fröhlich einstimmten. Sind auf römischen Bühnen mit amphitheatralischem Zuschauerraum nicht „Mimen" und „Atellanen", Possen und Hanswurstiaden gespielt worden? Und wie, wenn Schinkel im Jahre 1817 das Bayreuther Festspielhaus tatsächlich auf den Berliner Gendarmenmarkt gestellt hätte? Was wäre dort nicht alles in Szene gegangen! Als eine der ersten Vorstellungen vermutlich Kotzebues „Deutsche Kleinstädter", mit dem in köstliche Lokalfarbe getauchten, dem zweiten Aufzug der „Meistersinger" vorgeahnten Finale.

Im Ernst gesprochen: kein Künstler oder Kunst-

freund von Geschmack wird beantragen, dass man auf einer Reformszene dem widerwärtig albernen Wortspielgetändel eines Blumenthal oder den übel duftenden Pariser Ehebruchs-Dialogen oder einem sensationellen Reisser wie „Madame Sans-Gêne" einen Platz einräume. Er wird aber dergleichen Zeug von *jedem* deutschen Schauplatz verbannt wissen wollen, welchen baulichen Zuschnitt das Theater nur immer habe. Mit anderen Worten: nicht die Gattung des dramatischen Spieles adelt das Haus oder setzt es herab. Entscheidend ist vielmehr ein gewisser Höhegrad des schöpferischen Vermögens, der innerhalb *jeder* Gattung erreicht werden kann. Durchaus reinliche fünfaktige Jambentragödien, wie sie jüngere Stubendramatiker vierteljährlich aus ihrem Organismus auszuscheiden pflegen, würd' ich als Intendant von einer Bühne wie der des Prinzregenten-Theaters ohne Umstände wegweisen. Aber ich verspürte nicht die geringste Herzbeklemmung, als ich dort Molières geniales Possenstück vom „Eingebildeten Kranken" über die Bretter gehen sah. Nur dass ich in Rücksicht auf die Intimität der Handlung und die in einzelnen Auftritten erforderliche schauspielerische Kleinarbeit an jenem Abend den Saal nach Höhe und Breite gern eingeschränkt gesehen hätte. Hingegen dünkt mich Shakespeares Heinrich IV. in seinen beiden Teilen für eine Darstellung vor einem Theater in der Art des Münchners vorzüglich geeignet. Wollte mir indessen Jemand zumuten, ich sollte die mit meisterlichem Stift gezeichnete Figur Dortchen Lakenreissers

„in usum amphitheatri" herausstreichen, so würd' ich ihm eine Antwort in der Lieblingstonart des Götz von Berlichingen erteilen.

Naturalistischer Anwandlungen kann man nun die führenden deutschen Musikdramatiker unserer Tage nicht zeihen — auch Richard Strauss nicht, der, selbst wenn er Arm in Arm mit einem Ernst von Wolzogen erscheint, doch tausendmal mehr von der Sinnlichkeit eines romantischen Eulenspiegels als von der eines ausgepichten Zynikers hat. Vollends sind Partituren wie die des „Armen Heinrich" und der „Rose vom Liebesgarten" unseres Hans Pfitzner, wie die der „Ingwelde" von Schillings, wie die der „Ilsebill" Kloses vom Geiste eines lauteren, vornehmen Idealismus durchdrungen. Doch auch ihnen donnern einige Tempelhüter, die Wagnerischer als Wagner sind, ein zorniges „Zurück!" entgegen. Päpstlicher als der Papst; denn Wagner sagt über Aufführungen in seinem Hause: „Ich rechne . . . . mit Bestimmtheit auf den entsprechenden Erfolg, nicht meines Werkes als solchen, sondern der vollendeten Richtigkeit der theatralischen Aufführung desselben, und nehme an, dass dieser Erfolg zunächst in dem Verlangen nach periodischer Wiederkehr ähnlicher Aufführungen sich aussprechen werde, für welche dann, in immer weiterer Ausdehnung vielleicht auf *jede Gattung dramatischer Arbeiten*, stets solche Werke bestimmt sein sollten, welche, *der Originalität ihrer Konzeption und ihres wirklich deutschen Stiles wegen*, auf eine besonders

korrekte theatralische Aufführung Anspruch zu erheben haben."

Ist jenen Partituren von Pfitzner, Schillings, Klose die Originalität der Konzeption und der deutsche Stil abzustreiten?

Für mein Teil möchte ich nicht um alle Schätze Arabiens und Indiens in der Haut eines für die Bühne schreibenden Musikers unserer Tage stecken. Vernachlässigt er die schöne Gesanglinie über kleinlicher Silbenausdeutung, dann hält man ihm mit Recht entgegen: ‚Nimm Dir ein Beispiel daran, wie gut Wagner Eindringlichkeit der Deklamation mit melodischer Führung der Stimmen zu vereinigen wusste!" Wächst seine Handlung zu sehr in die Breite, anstatt folgerecht, ohne sich in eingeschobene symphonische Dichtungen oder Lyrismen zu verlieren, einem Höhepunkte zuzustreben, dann heisst es wieder mit gutem Grunde: „Lies die ersten Akte des „Tristan" und der „Walküre" jeden Tag dreimal mit gespannter Aufmerksamkeit durch!" Ist seine Musik nicht straff genug zusammengehalten, nicht durchsichtig genug instrumentiert, so weist man ihn mit Fug darauf hin, wie Wagner trotz des überquellenden Reichtums der Gedanken und Farbenvisionen doch stets mit der Sparsamkeit des streng logisch gestaltenden Beethovenianers verfährt. Und so noch viele väterliche oder freundschaftliche Ermahnungen aus der gleichen Tonart. Nun entgegnet der Tonsetzer: „Wenn ich mir, in Uebereinstimmung mit Eurem beherzigenswerten Rate, jene Stilmuster, jene Meisterdramen vor Augen halte, wenn ich

demzufolge zum Riesenbau der geschichtlichen Entwicklung einen Stein oder auch nur ein Steinchen hinzuzuschichten suche, dann schreibe ich naturgemäss mit dem Klang des verdeckten Orchesters im Ohre, dann muss ich meine Instrumente in Saft und Farbenpracht sich ausleben lassen, ohne dass meine Sänger übertönt werden, dann darf ich mich nicht mit der grellen Theatralik begnügen, wie sie die Opernszene hergibt, sondern muss in einem Rahmen, der meine Handlung der gemeinen Alltäglichkeit entrückt, lebensvolle Bilder vorbereiten und vorüberziehen lassen können. Oeffnet mir also das Deutsche Bühnenhaus." „Hol' Dich der Kuckuck," schallt es unwirrsch zurück. „Für Dich und Deinesgleichen ist der alte Logenkasten gut genug." Sinnbildlich ausgedrückt: „Halte Dich beim Marschieren kerzengrad, mein Sohn: Kopf hoch, Brust heraus, die Füsse hübsch auswärts gesetzt! Doch dass Du mir ja auf den Händen gehst!" Nein, meine Freunde! Entweder wir einigen uns darauf, dass Wagner, allen Erfahrungen der Historie zum Trotz, nicht wie Gluck, Mozart, Weber, wie sonst jeder hervorragende Meister der Malerei, Plastik, Dichtung in den Nachfahren weiter wirken könne. Dann ist sein Werk Trugkunst und Mitternachtspuk; dann versenken wir die „Tetralogie" in den Rhein. Oder: wir halten Wagners Genie für so entwicklungsmächtig wie das seiner hohen Ahnen. Dann müssen wir auch, *indem wir sein Theater als einen integrierenden Bestandteil seiner Kunst und seiner Reform betrachten*, vor dem ernst strebenden Nachwuchs alle Pforten auftun.

Zum hundertsten Male wird man mir vorrücken, dass ein Rembrandt unter allen Umständen ein Rembrandt bleibt, auch wenn man ihn in einer Strohhütte aufhängt, und dass aus einem Raffael Mengs nun und nimmer ein Raffael Santi wird, auch wenn man ihn mit dem schönsten altflorentiner Altarschnitzwerk umkleidet. Zum hundertsten Male werde ich darauf zu erwidern haben, dass ich der letzte bin, der es Jemandem verwehren wollte, einen Rembrandt in einer Strohhütte aufzuhängen und sich in Hemdärmeln und Unterhosen davor aufzupflanzen — das Genie nimmt Unhöflichkeiten nachsichtiger auf als der Durchschnittsmensch. Dass ich jedoch im Uebrigen von einem Apfelbaum keinen Pfirsich erwarte, aber um so schmackhaftere Aepfel, je bessere Pflege ich ihm angedeihen lasse. Ich gebe mich keiner Täuschung darüber hin, dass wir bisher von nachwagnerischen Opernpartituren, in denen sich eine Persönlichkeit mit eigenen Gedanken und individueller Gestaltungskraft ausspricht, gerade ein Dutzend zusammenstellen können. Doch die, denen es das Geschick bestimmt hat, zu solchem Dutzend beizusteuern, werden künftig mit gesteigerter Freudigkeit an ihre künstlerische Arbeit gehen und nach Massgabe der ihnen verliehenen Talente ein relativ Höchstes erreichen, wenn wir es ihnen ermöglichen, in der von Wagner geöffneten Entwicklungsbahn *frei auszuschreiten.* Die Unselbständigen, Hilflosen, Ideenarmen werden ja auch fernerhin Wagner-Nachfolge mit Wagner-Nachahmung verwechseln. Weil ihrer aber genug und übergenug vor-

handen sind, hat man doch wahrlich nicht das Recht, Andersgearteten die Lebensadern zu unterbinden.

* * *

Zur Winterszeit ausser Landes, hatte ich mir die Noten des Klavierauszuges der „Elektra“ in's Gedächtnis gehämmert. Endlich sollte mir beschieden sein, das Werk zu hören; endlich sah ich, im Münchner Hoftheater sitzend, den Palasthof von Mykene vor mir. Die Heldin trat auf. Alle Wetter, welch' ein Eingangsmonolog! Das einheitlich geschlossenste Stück musikdramatischer Architektur, das seit dem „Parsifal“ geschaffen wurde: Strauss hat sich Richard Wagner zurückerobert. Mitten drin aber fehlt mir der unentbehrliche starke Einschlag einer überzeugenden Geste. Und doch steht Zdenka Fassbender auf der Bühne, deren Leistung Strauss mit den wärmsten Worten rühmt — vielleicht die grösste lebende Meisterin der ausdrucksvollen Pantomime. Wo fehlt es? Bald stellt sich die Erklärung ein. Aus dem mit Rücksicht auf die Anforderungen der Partitur verbreiterten offenen Orchester strömt eine Fülle von Licht, trotz sorgfältiger Abblendung der Pultlampen. Zwischen das verdunkelte Zuschauerhaus und die dem Charakter der Handlung gemäss nur dämmerig gehaltene Bühne hat sich also ein beträchtlich ausgedehnter Helligkeitsgürtel geschoben, der den an sich gut abgestimmten Gesamtton des szenischen Bildes verdirbt und jede Bewegung der Darsteller in ihrer Schlagkraft abschwächt. Auf die ergänzende Wirkung sinngemässer, aus der Situation erwachsender,

nur ja nicht zu sehr zu häufender Gesten aber zählt Strauss für die Verkörperung der Elektra ebenso als Wagner für die der Isolde. Als dann die Erstere im Prinzregenten-Theater erschien, da wurde den Urteilsfähigen erst völlig klar, was sie für die Entwicklung des modernen Musikdramas bedeutet. Nicht nur wegen des an der richtigen Stätte der Verlebendigung fast mühelos erreichten, befriedigenden Ausgleiches zwischen Singstimmen und Orchester. Sondern nicht zum wenigsten auch deshalb, weil hier die sprechende Geberde im Straussischen „Gesamtkunstwerk" zu uneingeschränkter Bedeutung gelangte.

In jenem Hause wurde es uns ermöglicht, auch den künstlerischen Eigenwerten der „Salome" ganz gerecht zu werden. Ebenso denen von Pfitzners „Armem Heinrich", von Kloses „Ilsebill", vom Schillings'schen „Moloch". Sollte man es für möglich halten, dass lange Jahre hindurch heisse Kämpfe ausgefochten werden mussten, bis man es dem Hofoperndirektor und Generalmusikdirektor Felix Mottl, dem erlauchtesten Mozart- und Wagner-Dirigenten nach Hans von Bülow, in Gnaden gestattete, den Lebenden ihr Recht zu verschaffen?

VII.

Für eine logisch-praktische und künstlerisch lückenlose Durchführung der Theaterreform kommt vornehmlich Dreierlei in Betracht: dass Wagner *auch für das gesprochene Drama* die Form des Deutschen Bühnenhauses geschaffen hat. Dass wir, in Rücksicht auf die

verschiedenen Arten des gesungenen wie des rezitierten Stückes und der diesen Sondergattungen entsprechenden Darstellungsmittel, *grössere und kleinere Räume von diesem Typ* brauchen. Dass hier die *Szene* nicht mehr in übermässiger Ausdehnung gegen die Tiefe zu das lächerliche, schaubudenmässig zugestutzte Guckkastenbild des Opernhauses zeigen darf, sondern im Zusammenwirken eines einfachen und übersichtlichen, architektonisch bedeutungsvollen Gesamtaufbaus, stilisierter, also anti-naturalistischer Ausstattung und verständig angeordneter Beleuchtung eine sinnvolle Konvention ergeben soll.

Schillers Wort: „willst Du Dich selber erkennen, so sieh', wie die Andern es treiben", lässt sich getrost auch auf den Musiker anwenden, der im Erforschen der Lebensbedingungen der Schwesterkünste sich um so besser darüber klar wird, was ihm im engeren Tätigkeitsbereich not tut. Nicht weniger als die aus dem Geist der Musik geborene Tragödie verlangt die gesprochene eine Szene, die vom Zuschauerhaus durch den neutralen, dunklen, dem Spielpodium vorgelagerten Raum über dem verdeckten Orchester geschieden ist, die in einer eigenen, vom „Draussen" scharf abgetrennten Lichtsphäre lebt. Und die somit die Illusion einer aus geheimnisvollen Tiefen aufgestiegenen anderen Welt weckt und nährt, und bildmässige, bildkräftige Wirkungen einer echten und rechten Bühnenhandlung einzig ermöglicht. Erst die Klassikervorstellungen im Münchner Prinzregenten-Theater haben, unbeschadet mangelhafter Besetzung, Wortbehandlung und

Inszenierung, uns voll offenbart, welch' unvergleichlicher Plastiker Goethe war, welch' hohe Summe idealer Bewegungsmotive auch in den gemeiniglich als ultrarealistisch angesehenen Auftritten Shakespeares enthalten ist. Sie haben uns gezeigt, wie die unzählbaren malerischen Feinheiten der Schillerischen Theaterfantasie nicht durch den bunten Trödelkram der Meininger Möbeltischlerei und der Wiesbadener Schneiderwerkstätte, sondern durch die isolierte, als Traumland des schönen Scheins von der Wirklichkeit streng geschiedene Szene ausgelöst werden. Negativ ausgedrückt: hier können bei geöffneter Gardine Zuhörersaal und Bühne nicht mehr zu einem trüben Brei von festgebannten, auf ihren Sesseln gleichsam erstarrten und von hin und wieder hastenden Gestalten, von grundverschiedenen, wirr durcheinanderfliessenden Lichtquellen und hart gegeneinander schreienden Farben verschwimmen. Das abschreckendste Beispiel: das umgebaute Berliner königliche Schauspielhaus. Nicht nur, dass in ihm die Proszeniumslogen mit ihrem gleissenden Schmuck dem Schauplatz besonders aufdringlich entgegenstarren: der Architekt hat auch den unbegreiflichen Fehler begangen, vom Parkett bis zur obersten Galerie einen stechenden weissgelben Ton vorherrschen zu lassen. Beginnt nun das Spiel, so saugt bei selbst nur halbhell beleuchteter Szene der Zuschauerraum eine Ueberfülle von Licht ein. Ein Gewurstel von Reflexen entsteht. Alles, was sich vom Podium her darbietet, nimmt sich wie ein Gemälde aus, das man nach Beseitigung des Rahmens auf ein grelles Tapetenmuster geklebt hat.

Aehnliche, die Illusion zerstörende, die mitschaffende Fantasie des aufmerksam teilnehmenden Hörers lahmlegende Missstände machen sich mehr oder weniger in allen nach dem Rangsystem erbauten Theatern geltend. Wurden sie bisher von einem Teile des grossen Publikums nicht stark empfunden, so liegt das daran, dass man bis vor Kurzem an unseren gesamten Bildungsstätten, von den Volksschulen bis zu den höheren Unterrichtsanstalten für beide Geschlechter, die *Erziehung zum Sehen* sträflich vernachlässigte. Je mehr man jetzt auf diesem Gebiete Wandel schafft, je mehr die jüngere Generation unter dem Einfluss der neueren Entwicklung der Malerei und des Kunstgewerbes das oberflächliche Gefallen an gröberen stofflichen Reizen verliert und die Begriffe „Farbe", „Form", „Bild" und „Stil" im Sinne eines durch liebevolles Eindringen in die Natur zur Reife gedeihenden künstlerischen Empfindens verstehen lernt: um so entschiedener wird allseitig darauf gedrungen werden, auch vor wie auf der Bühne mit den Talmiwerten und Warenhaus-Schaueffekten aufzuräumen. Wie die Ausstellungen und Museen, sofern sie nicht der Leitung weltabgeschiedener, mit ihren Gedanken in der Vergangenheit lebender Gelehrter, sodern berufener, hellsichtiger Volkserzieher unterstehen, so werden in Zukunft auch die Deutschen Bühnenhäuser *Schulen des Auges* sein. Der Charakter des Raumes wehrt sich gegen Spiegelfechterei, gegen Versuche, den Hörer durch Mätzchen der dekorativen Ausstattung, der Regie, des Vortrages auf bequeme, unredliche Art zu gewinnen.

Er erzieht das Publikum wie die Darstellenden. Hier kann man Vers und gehobene Prosa nicht naturalistisch zerhacken. Hier wird auch der weniger vorgebildete Theaterbesucher alsbald des Widerspruches zwischen der stilisierten Architektur des Hauses und unsauberer oder affektierter Sprechweise, nachlässigen oder inhaltlos grossspurigen Gesten mit Befremden gewahr. Bei liebevollem Studium muss auf der Szene des Deutschen Bühnenhauses zugleich die grösste Eindringlichkeit und die höchste musikalische Schönheit des gesprochenen Wortes erreicht werden. Dazu eine Reinheit, Kraft und Harmonie der Bildwirkung, die Goethe, Schiller und Shakespeare in Bezug auf Bedeutung, Energie und Abrundung der Geberde, Reiz des losen wie des geschlossenen Ineinanderspiels, plastischen Eigenwert und Mannigfaltigkeit der Gruppenwirkungen überhaupt erst zu ihrem Rechte gelangen lässt.

Was wäre nun in einem Bühnengebäude mit *grösserem* Amphitheater-Ausschnitt, das bis 1500 Personen fasste, von gesprochenen Schauspielen zweckmässigerweise zur Aufführung zu bringen? Das Stück von mehr pathetischer Haltung, vornehmlich soweit es in Versen geschrieben ist und somit ein langsameres Zeitmass der Rede verlangt. Also beispielsweise: eine Reihe geistlicher und weltlich romantischer Spiele Calderons und ihm verwandter Geister, die Tragödien Shakespeares und seine Historien, Lessings „Nathan", alle Dramen Schillers mit Ausnahme von „Kabale und Liebe", Goethes „Goetz" und „Egmont", Grabbes „Don Juan und Faust", fast alles, was Kleist und Grillpar-

zer für die Bühne schrieben, Friedrich Hebbel in Auswahl. Von Neuerem: was ungefähr in die geschichtlich-patriotische Sphäre Wildenbruchs und Martin Greifs, in die fantastische des Ibsenischen „Brand" oder „Peer Gynt" oder des Hauptmannischen „Hannele" fällt. Dazu: das Volksstück höherer Ordnung in der Art des Raimundischen, sofern es gleichfalls auf breitere Tempi gestimmt ist.

Allerdings sind für Schauspielvorstellungen in Häusern mit ungefähr amphitheatralischem Zuschauerraum besondere Vorkehrungen zu treffen. Man hat das Orchester zu überdecken, am besten durch einen praktikablen, leicht einzufügenden und ebensoleicht zu entfernenden Holzeinbau. Des ferneren muss man für Schauspielaufführungen möglichst *kurze Dekorationen* wählen. Einmal gab es im Prinzregenten-Theater zur Schillerfeier eine zyklische Wiedergabe der Dramen des Meisters. Akt für Akt musste ich die gleiche Wahrnehmung verzeichnen: war der Bühnenplan mit einer verhältnismässig kurzen Dekoration besetzt, so verstand man auf den unteren wie auf den oberen Zuhörerbänken auch *die* Künstler gut, die keineswegs über die musterhafte Sprechtechnik eines Possart verfügen. Nichts abhorchen konnte man nur solchen Damen und Herren, die Zungenfehler hatten, die die Worte kauten oder den Ton in der Gegend des Zwerchfells hervorbrachten. Sie sollten der Bühne fernbleiben.

* *
*

In den Aufführungsplan des Deutschen Bühnenhauses mit grösserem Zuschauerraum sind eine Reihe von Meisterwerken der älteren Oper und des vorwagnerischen Musikdramas einzubeziehen. Was nur immer in ihnen die Züge des Genius trägt, wird vermöge des jeden wichtigen Einzelzug zu erhöhter Bedeutung heraushebenden Rahmens und der gesamten, eine stilisierende Behandlung des gesungenen Dialogs wie der Chorauftritte ungleich mehr begünstigenden Vorbedingungen grösser erscheinen als vordem. Eine Gluck-Renaissance, die nicht nur Augenblicksmode wäre, halte ich noch am ehesten vor einer amphitheatralischen Anlage möglich, die ja ebenfalls „graezisiert", auch wenn man, nach Gebühr, auf die Gliederung der Seitenwände, auf die Bekrönung der Türen und Lauben, auf die Einfassung von Nischen und Anderes *deutsche* Ornamentik anwendet. Neben dem unvergänglich herrlichen „Orpheus" liessen sich hier alle heroischen Schöpfungen Glucks wie in kolossalen Reliefdarstellungen ausmodeln — mit Ausnahme der zerfahrenen, bombastischen und nach Fug ja auch bereits dem musikalischen Nachrichter, dem Wiesbadener Hofkapellmeister Schlar, überantworteten „Armida". Vorausgesetzt, dass man auch den Orchesterpart der „Alceste" und des „Orpheus" ähnlich pietätvoll überarbeite, wie Wagner und Richard Strauss die „Iphigenien" einrichteten, dass wir endlich nach Möglichkeit sinngetreue und dichterisch wertvolle Uebersetzungen der Texte erhalten — die vorhandenen sind teils kläglich schlecht, teils nur notdürftig brauchbar,

— und dass man in der Ausstattung weder den hohlen Maskeradenprunk der Pariser „Grossen Oper“ abklatscht, noch sich in schlechten Nachäffungen antiker Gewandstudien gütlich tut. Vielmehr gälte es, einen musikalisch fühlenden Maler zu gewinnen, der das Hellenische, wie es sich auf dem Felde der bildenden Künste in den besten Vertretern des Louis XV.-Stiles spiegelte, mit symbolisierender Vereinfachung und Veredlung der Trachten und Landschaftsschilderungen wieder aufleben liesse. — Zu Glucks „tragédies“ gehört Mozarts „Idomeneo“: ich getraute mir als Spielleiter das wunderwürdige zweite Finale der Oper auf der Reformszene zu einer Wirkung herauszutreiben, die der eines gewaltigen Shakespearischen Volksauftrittes die Wage hielte. Heil sei dann dem Tag, an dem wir die „Zauberflöte“ in das Deutsche Bühnenhaus verpflanzen, an dem endlich einmal der grosse Priesterchor als durchgeistigte Maurerische Freudenmusik nicht von der unreinlichen Opernbühne, sondern vom „besseren Lande“ abgeklärter Kunstübung her ertönen wird. Im Uebrigen ist es gerade so töricht, das idealste aller Volksstücke durch Dehnung der Zeitmasse und gespreizte Deklamation zum feierlichen Musikdrama auseinanderzuzerren, als es mozartwidrig bezeichnet werden muss, es unter dem Flitterputz einer „Aïda“ oder „Afrikanerin“ zu ersticken. Die Damen der Königin der Nacht mögen nur ja nicht in eine tragische Pose verfallen, sondern um den Adonis Tamino, so lange er sich noch nicht der Pamina zugeschworen hat, recht flott raufen. Papageno quirle alle

Humore durcheinander! Je toller, desto besser! Auch das wird den Weihespiegel des Hauses nicht erblinden machen. — Ich komme zum „Fidelio". Die ersten, etwas Rokokogeist ausatmenden Musikstücke bis zum Quartett-Canon werden sich unter den neuen Gegebenheiten noch genrehafter ausnehmen, noch mehr zusammenschrumpfen als in den weiten Opernhäusern; um so mächtiger aber muss sich der Geist des tragischen Symphonikers Beethoven vom Erscheinen des Pizarro an aufrecken. — Vom letzten, Alles überragenden Klassiker des gebundenen instrumentalen Pathos zum ersten Klassiker der deutsch-musikalischen Koloristik und seinem Hauptwerke. Keines Bearbeiters zartsinniges Nachbessern vermag der Dichtung der „Euryanthe" mit ihrer femininen Pseudoromantik aufzuhelfen — weder Mahler noch Stephani konnten zum erwünschten Ziel gelangen, so viel Scharfsinn und reife Bühnenerfahrung sie nur aufwendeten. Doch der Stimmungszauber der breit hingegossenen, von einem der edelsten Minnesänger mit herrlichster szenischer Lyrik erfüllten Situationen wird im Hause nach dem Herzen Wagners zu ungeahnter Schönheit aufblühen. Wie verklärt würde der geisterhafte langsame Mittelsatz der Ouverture aus dem verdeckten Orchester aufsteigen! Auch den wieder an Gluck anknüpfenden „Trojanern" des Hector Berlioz gewährt das grosse Wagnertheater ein festeres szenisches Rückgrat.

Mit dem Vorstehenden sollten nur besonders sinnfällige Beispiele zusammengestellt werden. Ein Jeder möge sich die Liste nach seinem Gutdünken

ergänzen. So will ich auch nur kurz skizzieren, was im Bühnengebäude mit kleinerem, 800—900 Personen aufnehmenden Amphitheater-Ausschnitt vorwiegend zu pflegen wäre. Auf der einen Seite Goethes „Iphigenie", „Tasso", „Clavigo" und „Natürliche Tochter". Ferner das bürgerliche Schauspiel, wie es bei uns mit der „Emilia Galotti" und den „Geschwistern" feste Gestalt gewann, in den vom „Erbförster" und der „Maria Magdalena" sich weiter verzweigenden Linien bis zur Gegenwart. Sodann das ältere und neuere, einheimische und fremdländische gediegenere Lustspiel: Lessings „Minna", Freytags „Journalisten", Molières „Misanthrope" und „Bourgeois gentilhomme"; das bessere Repertoire des Lope de Vega, des Goldoni. Dazu die auf intimere Wirkungen berechneten klassischen Possen Kleists, („Der zerbrochene Krug"), Shakespeares („Die Komödie der Irrungen"), und wieder Molières („Les Précieuses ridicules"). Auf der anderen Seite: Mozarts „Entführung" und seine drei Idealschöpfungen im italienischen Stil. Das deutsche Singspiel von Adam Hiller bis Lortzing. Die italienische und die französische Spieloper, soweit sie sich in's Deutsche übertragen lässt, ohne zu sehr an Eigenfarbe zu verlieren, von Grétry bis Messager und Audran, von Pergolesis „Serva padrona" bis zu Verdis „Falstaff". Die neuere deutsche musikalische Komödie mit mehr polyphonem Gerüst und reicherer Instrumentation: „Die bezähmte Widerspenstige" von Goetz, der „Barbier von Bagdad" des Cornelius, d'Alberts „Ab-

reise", allenfalls die leidlich geratene Unterhaltungsmusik des gefälligen Opportunisten Wolf-Ferrari.

VIII.

Fragen höre ich, ob denn jede Mittelstadt in der Lage sei, sich die Errichtung von zwei Bühnengebäuden im Reformcharakter zu gestatten. Je nun, die Summen, die zu Köln und Nürnberg in die neuen Opernhäuser gesteckt wurden, hätten bequem zur Herstellung je zweier einfach aber würdig ausgestatteter Deutscher Bühnenhäuser und dazu eines ohne Prunk, doch stimmungvoll ausgezierten Konzertsaales gereicht. Ich bringe einen Vorschlag wieder in Erinnerung, mit dem ich vor zwanzig Jahren zuerst heraustrat: in das Zentrum einer Doppelanlage eine geräumige Szene zu stellen, derart, dass der Hauptbühne ein grösserer Zuschauersaal, der zu jener gehörenden, wenn nötig, durch einen eisernen Vorhang und praktikable Holzverschalungen abzuschliessenden Hinterbühne ein kleinerer vorgelagert würden. Wobei selbige Hinterbühne als eigentliche Szene für das Haus von geringerer Tiefe diente. Man könnte dann am gleichen Abend hüben und drüben spielen; doch wäre in erster Linie darauf zu rechnen, dass bei einem Betrieb, wie ihn der Bühnenetat von Städten mit mässiger Einwohnerzahl gestattet, selten Oper und Schauspiel am gleichen Abend geboten werden. Diese Doppelanlage minderte die Gesamtkosten ausserordentlich herab, da nicht nur Heizung, Beleuchtung, Ventilation und ein Teil der unteren und oberen szenischen Maschinerie mit ge-

meinsamen Einrichtungen bestritten würden, sondern auch Probesäle, Künstlergarderoben, Requisitenkammern und Wandelgang oder Erholungsraum bei vernünftiger Organisation vom beiderseitigen Personal, beziehentlich Publikum zu benutzen wären.

Skeptisch stehe ich dagegen dem in jüngster Zeit aufgetauchten Plan gegenüber, in einem grösseren Hause eine einschiebbare Zwischendecke anzubringen, sodass es in seiner ursprünglichen Gestalt für das neuere Musikdrama und die gesprochene Tragödie mit weitschichtigerem Apparat, in seiner verengerten für das bürgerliche Schauspiel, das Lustspiel und die Spieloper den angemessenen Zuschauerraum darstellte. Die schwierige Frage, Heizung und Ventilation bei ansehnlichem Höhenunterschied im einen wie im anderen Falle sachgemäss zu regeln, würde schliesslich durch gewiegte Techniker zu lösen sein. Für vollständig ausgeschlossen halt' ich es jedoch, eine Innenarchitektur zu erfinden, die im Raum von mächtigeren Verhältnissen nur halbwegs so glücklich wirkte wie im verkleinerten. Man würde aller Wahrscheinlichkeit nach hier den Eindruck des Unfreien, Zusammengepressten, dort den des Gespreizten erhalten. Wie lassen sich die Seitenwände im Entwurf von Türen, Nischen und Anderem einheitlich gliedern, wenn darauf Rücksicht zu nehmen ist, dass gegebenenfalls das obere Drittel weggeschnitten wird? Es müsste bei kümmerlichem ornamentalen Flickwerk bleiben. Und würde die eingeschobene flache Zwischendecke auch bei geschickter Bemalung nicht aussehen, als ob sie

dazu da wäre, über ihr vorgenommene Reparaturarbeiten zu verhüllen? Jetzt mein Haupteinwand: wenn ich die Decke herabsenke, muss ich in entsprechender Proportion die Bühnenöffnung nach oben, nach rechts und links zu durch Einbauten und Kulissen verkleinern, schon aus Rücksicht auf den Charakter der nach dem intimeren Hause verlangenden Stücke. Aber die gemauerten Seitenwände des Saales bleiben stehen. Die Folge: die seitlichen Sitze der Zuschauerbänke gewähren nur einen ungenügenden Ausblick auf die Szene, können also nicht benutzt werden. Und am Ende befürcht' ich, dass der Hohlraum zwischen der massiven oberen und der dünnen, flachen, eingeschobenen unteren Decke der Akustik schlimme Possen spielen würde.

Für Propagandazwecke möchte es sich empfehlen, an Orten, wo Unternehmungslust und Opferfreudigkeit zu Hause sind und die Theaterteufel sich munter regen, für die Dauer von Kunst-, Kunstgewerbe- und Industrie-Ausstellungen im Bezirk des Unternehmens kleinere Reformhäuser aus leichtem, billigen, auch für andere Eintagsbauten verwendeten Material zu improvisieren, und dort von Ende Mai bis Anfang Oktober geeignete dramatische und musikalisch-dramatische Vorführungen zu bieten. Ich denke vor Allem an Dresden, Darmstadt, Düsseldorf. Der Zuspruch würde kein geringer sein, die Anziehungskraft der Ausstellung bedeutend gesteigert werden. Die Preise so billig als möglich. Viele Tausende, die vorläufig noch im Banne überkommener Anschauungen stehen, werden eine Fül-

le neuartiger Anregungen in sich aufnehmen, werden sich weiterhin gegen Ueberwundenes, das man ihnen aufnötigen will, zur Wehr setzen.

Vor einigen Jahren nahm ich Gelegenheit, unmittelbar nacheinander in Oberammergau die „Kreuzesschule" und in Vorderthiersee bei Kufstein die „Passion" zu sehen. Obwohl an ersterem Ort viel reichere Mittel, geschulter Farbensinn, eine seit undenklichen Zeiten festgefügte Tradition und stärkere Begabungen mitsprachen, war doch der Eindruck, den ich aus dem Tiroler Dörfchen mitnahm, ein unvergleichlich tieferer. Nicht zum Wenigsten schreibe ich das den grundverschiedenen Anlagen des Zuschauerraumes und der Szene zu. Dort eine riesige, ungefüge, fast an einen Bahnhof gemahnende Halle, in der die Stimmung für längere Zeit nicht „zusammenzuhalten" ist, mit einem überlang gestreckten Podium davor, in dessen Mitte man eine bei jeder über den Himmel ziehenden Wolke sich verfinsternde Guckkastenbühne gestellt hatte. Hier ein mit Aufwand von wenigen tausend Gulden roh gezimmerter, aber *einheitlicher*, dem Amphitheater angenäherter Saal mit versenktem Orchester und künstlichem Licht. Ich bekenne, niemals durch irgendwelches szenische Bild so hingerissen, so auf's tiefste erschüttert worden zu sein, wie dort durch den Abschied Christi von Maria. Was ich vor den Tafeln der lieben alten flandrischen und deutschen Meister geahnt hatte, wurde hier zur herzbewegenden Wirklichkeit. Ein schlicht bedeutender Vorgang *im geschlossenen Rahmen.*

IX.

Gluck, Mozart und andere ältere Meister im Deutschen Bühnenhause zu Ehren bringen, das heisst: den Prozess der Verbesserung des verdeckten Orchesters im Wagnertheater, der sich lange genug träg hinschleppte, im nötigen rascheren Zeitmass wiederaufnehmen.

Bei der Einrichtung des Orchesterraumes im Bayreuther Festspielhause hat Wagner überkommene Anregungen mit höchster Genialität verwertet. Von solch' ausserordentlichen Neuerungen sagen wir mit einem nicht schönen, aber bezeichnenden Wort, sie seien „epochemachend". Was besagt das? Dass sie eine Welt von *neuen Entwicklungsmöglichkeiten* in sich bergen. Falsche Pietät wäre es somit gleichfalls, an jenem Bayreuther Modell nicht zu rücken und zu rühren, weil es ein Wagner ersann. Ist denn der Ruhm grosser Erfinder auf den Gebieten der Technik, des Ingenieurwesens dadurch gemindert worden, dass das Ergebnis einer schöpferischen Stunde, das ihren Namen unsterblich machte, nach ihrem Ableben zu weiterer Vervollkommnung gedieh? Wer möchte behaupten, dass Wagner, wenn es ihm beschieden gewesen wäre, seinem ausdrücklich kundgegebenen Vorhaben gemäss auch seine vor dem „Parsifal" und vor und neben dem „Ring des Nibelungen" geschriebenen Werke im Festspielhause unter seiner eigenen Leitung zur Darstellung zu bringen, nicht an der Orchestereinrichtung so manche Veränderungen vorgenommen haben würde? Ferner:

sprach nicht der Meister vom Bayreuther Bau als von einem provisorischen? Musste man sich nicht damals in Rücksicht auf die knappen verfügbaren Geldmittel wie auf die bei der Fülle des zu Erledigenden schnell zusammenschrumpfende Vorbereitungszeit mit dem unbedingt Nötigsten begnügen? Man stelle sich vor, die Götter hätten dem Meister noch gegönnt, nach der provisorischen Architektur das monumentale Walhall auf dem Hügel über dem roten Main entstehen zu sehen. Oder: die Feinde und Neider Wagners wären seinerzeit mit ihren Verleumdungen nicht durchgedrungen und Ludwig II. hätte den Semperischen Plan zu München verwirklicht. Würde es Wagner nicht in praktischen Massnahmen berücksichtigt haben, dass Klangresultate, wie sie sich aus der unter richtigen Vorbedingungen vor sich gehenden Ausführung seiner Partituren ergeben sollen, in einem Steinbau nicht ganz auf die gleiche Art zu erzielen sind als in einem Holzbau? Endlich: ist man nicht auf der Bayreuther Bühne seit 1883 bei der Inszenierung des „Tannhäuser", des „Lohengrin", der „Meistersinger" in so Manchem von dem abgewichen, was Wagner ehemals in Dresden, Wien oder München aus diesem oder jenem Grunde gebilligt hatte — und zwar, indem man damit die Abwandlung des dramatischen Gedankens in all' seinen zarten Beugungen noch besser verdeutlichte und die ideale künstlerische Gesamtwirkung noch erhöhte? Die Nutzanwendung auf das verdeckte Orchester leuchtet wohl ein.

So Wundervolles, ja Ueberwältigendes wir bei der

ersten Bayreuther Aufführung der „Meistersinger" erlebten, so ging es dennoch, soweit es den instrumentalen Teil betraf, nicht ohne Enttäuschungen ab. Nicht als ob wir uns nicht an der männlich sicheren Führung und der gesunden Auffassung Hans Richters herzlich gelabt hätten. Doch die Trompeten im Vorspiel entbehrten des Glanzes; aus den aufsteigenden Figuren und den Trillern der Einleitung zum zweiten Aufzuge sprach keineswegs eitel Frohsinn. Bei Hans Sachsens: „Nun aber kam Johannis*tag*" vermissten wir die strahlende Sonnenhelle, die hier hervorfluten und uns zu freudigster Lebensbejahung stimmen soll. An dieser Stelle blieb die zierliche Arabeske eines Holzbläsers scheinbar aus, an jener war eine wichtige durchgehende Mittelstimme kaum zu vernehmen. Ja, in der Prügelszene schlug der Chor das Orchester tot: unentbehrliche stützende Harmonien verschwanden wie in der Versenkung. Umgekehrt vermochte bei der Wiedergabe des „Tristan" nicht einmal ein technisch vielgewandter und das Kunstwerk in ungewöhnlich hohem Grade geistig beherrschender Sänger wie Heinrich Vogl während der ersten Hälfte des zweiten Aktes gegen die von Mottl mit Meisterhand gelenkten Orchestermassen durchzudringen. Wagner hat indessen zwar unlösbare *szenische* Probleme gestellt, wie das Bacchanal im „Tannhäuser" und den Zusammenbruch der alten Welt in der „Götterdämmerung", doch nie dem begabten, technisch gutgeschulten, für die Bühne geborenen *Musiker* unlösbare Aufgaben zuge-

wiesen. Es musste also an den materiellen Gegebenheiten hapern.

Nach jener denkwürdigen Meistersinger-Darstellung veröffentlichte ich folgende Vorschläge: den, vom Zuschauerraum aus gesehen, hinteren, unterhalb der Rampe befestigten Schalldeckel beweglich zu machen, und die einzelnen Podien, auf denen die verschiedenen Orchestergruppen untergebracht sind, derart von einander abzulösen, dass jedes von ihnen, unabhängig vom anderen, durch hydraulische oder elektrische Kraft beliebig hoch oder tief gestellt werden könne. Ideen dieser Art sind nicht zuerst im Theater, sondern im Konzertsaal zur Ausführung gekommen. Der mutige, frisch und grad vordringende Philipp Wolfrum ergriff die Initiative. Im kleinen Heidelberg: es ist alte deutsche Gepflogenheit, wenn einmal ein Mann der Tat hervortritt und sich rührt, ihm möglichst lange den Zugang zu weiteren Wirkungskreisen zu versperren, damit die sich gegenseitig unterstützenden Nichtskönner in der Fürsorge für die Vetterschaft nicht behindert und in der bequemen, gleichgültigen Abhaspelung altgewohnter Tagesgeschäfte nicht gestört werden. Sodann liess sich, dank dem Entgegenkommen Herrn von Possarts, im Orchesterraum des Prinzregenten-Theaters der feste untere Schalldeckel durch einen beweglichen ersetzen. Die nach meinen Andeutungen von Littmann sehr sinnreich geregelte Vorkehrung ist folgende. Vom Bühnenrande her laufen parallel zu einander eine Anzahl schmaler Metallschienen in der Breite des früheren festen Deckels ge-

gen den Zuschauerraum hin. Drückt der neben den Instrumentalisten im „mystischen Abgrunde" stehende Maschinist auf einen Hebel, so rollen, durch elektrischen Antrieb, untereinander vernietete Asbestplatten über jene Schienen; drückt er auf einen zweiten Hebel, so schiebt sich das Plattengefüge unter den Bühnenboden zurück. Natürlich kann der Deckel auch zur Hälfte, zu einem Drittel oder sonst, wie es dem Dirigenten gut dünkt, eingestellt werden. Ursprünglich hatte ich es mir so zurechtgelegt, dass der Kapellmeister in den Stand gesetzt werden sollte, durch Fingerdruck auf etliche Knöpfe, die, ähnlich wie die für die Erteilung von Signalen an die Bühnenmusik bestimmten, an seinem Pult anzubringen wären, den Deckel beliebig spielen zu lassen. Um das zu richten, hätte aber viel Mauerwerk fortgebrochen werden müssen. Man schritt zu der Aushilfe, dass dem die Hebel in der beschriebenen Weise bedienenden Maschinisten ein Korrepetitor beigesellt wurde, der in Uebereinstimmung mit den in einem ihm zugewiesenen Klavierauszug vom Dirigenten eingetragenen Zeichen das Oeffnen und Schliessen des Deckels veranlasst. Zieht man diesen ein, so entfalten insbesondere die unterhalb des Bühnenbodens befindlichen Instrumente eine grössere Wucht und Fülle des Tones; der Klang des Blechs wird heller, leuchtender, der der Pauken kerniger. Demnach schiebt man beispielsweise bei einer Aufführung der „Meistersinger" den Deckel zurück: für die Dauer des Vorspieles, gegen das Ende des ersten Aktes, (beim Eintritt der Stimmen der Lehrbuben),

für die Einleitung zum zweiten Akt, mit Beginn der Prügelszene, für wenige Takte im „Wahnmonolog" (C-dur!), und von der Ueberleitungsmusik zur „Festwiese" an bis zu dem nach dem „Wach-auf"-Chore ausbrechenden Jubel des Volkes; endlich für den Schlussgesang „Ehrt Eure Deutschen Meister". Im neuen grossen Stuttgarter Hoftheater ist die Einrichtung wesentlich verbessert: der Kapellmeister kann sich ihrer von seinem Pult aus nach Belieben bedienen.

Sie wirkt, nach einem glücklichen Ausdruck Felix Weingartners, „wie ein grosses Fortepedal". Doch ist sie noch mannigfacher Vervollkommnung fähig. Sie muss aus dem Fortepedal zu einem ausserordentlich elastischen Schwellzuge werden, in dessen virtuoser Benutzung der Kapellmeister die feinsten Abschattierungen und Uebergangsnuancen herauszubringen hätte. Nunmehr komme ich mit einem weiteren Vorschlag: nämlich auch den anderen, den oberen Teil des Orchesters kappenartig überwölbenden Schalldeckel „mobil zu machen". Natürlich nicht, indem man ihn, so wie er sich gegenwärtig darstellt, vor- und rückwärts zieht: das würde ja die Instrumentalisten den Zuschauern sichtbar machen. Vielmehr auf folgende Art. Es fiel mir auf, dass die Kappe im Bayreuther Festspielhause wie im Prinzregenten-Theater aus wenig lockerem Material hergestellt ist. Wie wäre es nun, sie derart zu konstruieren, dass sie aus zwei leichten, genau ineinander zu passenden Lagen bestünde, von denen die obere, also der eigentliche Schirm, unbeweglich bliebe, die untere nach der Art einer bogenförmig gespannten

Rolljalousie sich vor- und zurückziehen liesse? Geräuschloses Arbeiten wäre Vorbedingung. Aber die Zauberin Elektrizität bewältigt heutigestags ungleich schwierigere Aufgaben ohne sonderliche Mühe. Der Zweck des Apparates: auch aus den Violinen, die die beiden oberen Podien einnehmen, wenn's geboten erscheint, einen stärkeren, energischeren Ton herauszuholen, als es bis jetzt im Deutschen Bühnenhause möglich war. Ausserdem: bei gesteigerter Schallfülle den Orchesterpart Wagnerischer und nachwagnerischer Musikdramen auch ohne die kostspielige Festspielbesetzung partiturgerecht ausführen zu können.

Haben wir dazu die beliebig hoch und tief zu stellenden Einzelpodien, so wird der Kapellmeister über ein ganzes System von Registern für die Dynamik verfügen. Ob er die hierdurch sich komplizierende Technik der Leitung ohne Anstrengung beherrschen mag? Wenn er ein unfähiger oder ein bequemer, lässiger Musiker ist, nein; wenn er der rechte Mann auf seinem Posten ist, ganz gewiss! Der Dirigent der Zukunft wird, vor seiner, unendlicher dynamisch-koloristischer Abstufungen fähigen Riesenorgel sitzend, noch in viel höherem Grade *nachschaffender* Künstler sein als der der Gegenwart. Es ist Unsinn, einem Richard Strauss oder Hans Pfitzner anzumuten, sie sollten unmusikalischen oder am Ziel ihrer Entwicklungsfähigkeit angelangten Hörern zu Liebe sich auf eine behördlich festzustellende Zahl von Instrumenten beschränken. Wenn ich ein Stück bewölkten, da und dort vom Sonnenglast vergoldeten Himmels male, so kann

ich das nur mit *den* Farben tun, die *ich* sehe. Doch der „Differenzierung" der modernen Instrumentenarmee wird beim Vortrage im Theater wie im Musiksaal eine Differenzierung der Abtönungen zu entsprechen haben, wie sie nur im verdeckten Orchester möglich ist. Es war gleicherweise in Bayreuth und München wie in Heidelberg festzustellen, dass auch der Laie jeden Auffassungsgrades besser hört, demnach Schwierigeres erheblich leichter auffasst, wenn die Tonerzeugungsquellen seinem Blick entzogen sind. Somit gilt es für den Dirigenten, in sorgfältiger Ausnutzung aller oben aufgezeigten Hilfsmittel vor den draussen Sitzenden die Architektur und das Farbenbukett der musikalisch-dramatischen Schöpfung zu freudig anteilvollem Begreifen auszubreiten, und den Sänger durch diskrete, aber die Eigenkoloristik nicht schädigende Behandlung der Klangmassen derart zu stützen, dass *das Allerwichtigste, die Verständlichkeit der Bühnenhandlung*, von Takt zu Takt gewahrt bleibt. Darüber hinaus wird er mit den neuen Hilfsmitteln für verschiedene Werke, für einzelne Akte und Szenen innerhalb dieser Werke, je nach dem Charakter und dem Auf- und Absteigen der Handlung wie des Dialoges, je nach der mehr linearen oder farbigen Instrumentierung *orchestrale Lokaltöne* auszubilden haben: sehr kräftige; offene, doch nicht zu starke; leicht verschleierte; völlig gedeckte; dumpf monotone; in's Unendliche irisierende. Auch hier öffnet sich ein Reich der unbegrenzten Möglichkeiten. — Bezüglich der Aufstellung sei noch bemerkt, dass im amphithea-

tralisch gehaltenen Bühnensaale von Monte Carlo bei Opernaufführungen die Hornisten und Trompeter ihre Plätze auf der *obersten* Terrasse des verdeckten Orchesters haben. Die Klangwirkung ist ausgezeichnet.

Die Verwendung der verstellbaren Teilpodien ist natürlich vom instrumentalen Stil des zur Aufführung gelangenden Werkes und von dem sich im Letzteren kundgebenden Verhältnis der vokalen Elemente zu den begleitenden, bezüglich symphonisch geführten Stimmen abhängig. Für die Wiedergabe der Wagnerischen wie der nachwagnerischen Dramen wird man an der Anordnung nach Terrassenflächen, die sich vom Dirigentenpult gegen die Bühne zu abwärts senken, festhalten. Die von Fall zu Fall zu treffenden Aenderungen ergeben sich von selbst: bei Richard Strauss dürften seine Lieblinge, die verschiedentlich geteilten Violinen, bei Hans Pfitzner die aus den waldfrohen Zeiten der Romantik herüberklingenden Eichendorff-Hörner, bei Max Schillings die von ihm gern und geschmackvoll verwendeten tiefen Holzbläser sozusagen „à jour" zu fassen sein. Jeder unter den Neueren verwendet die Harfen anders; der Eine lässt sie mehr herausstechen, der Andere sie sich mehr mit dem Ensemble verschmelzen: danach bemisst sich die Aufstellung dieser Instrumente. Die „Salome" erheischt Dispositionen, die von den für die „Götterdämmerung" massgebenden stark abweichen. Führt man den „Tannhäuser" in der Pariser Bearbeitung auf, so wäre — abgesehen von den mannigfachen, für die Ouvertüre, das Bacchanal, die Szene zwischen Venus und dem

Helden und die grosse Verwandlung erforderlichèn kleineren, mit Hilfe der beweglichen Schalldeckel zu bewirkenden Modifikationen — das Orchester in der Pause zwischen dem ersten und dem zweiten Aufzuge umzustellen. Dergleichen wird anfangs zu einigem Schelten und Fluchen, auch zu etlichen geringen Verwirrungen Anlass geben, dann aber sich bald in guter Ordnung vollziehen.

Das Mozart-Orchester setzt man in der Art, dass alle Teilpodien so hoch, als es der Gesamtmechanismus gestattet, gehoben und in einer durchgehenden Ebene vereinigt werden. Zum mindesten sollten hier sämtliche Streicher und Holzbläser sich auf gleichem Niveau befinden, der hintere Schalldeckel durchweg zurückgeschoben sein — ebenso die bewegliche untere Jalousie des vorderen. Auf einen Versuch käme es an, ob man, je nach der Akustik des betreffenden Raumes, Hörner, Trompeten und die Pauke um eine mässige Stufe abwärts rücken kann. Bei Weber empföhle sich eine Verteilung auf drei abfallende Flächen: jedenfalls für die Aufführung der „Euryanthe", vielleicht auch für die des „Oberon" und für die der Ouverture zum „Freischütz". Was die heikle Besetzungsfrage der einzelnen Pulte in der älteren Oper *unter den neuen Verhältnissen* betrifft, so stellt man die Entscheidung, denk' ich, dem leitenden Kapellmeister jedes Instituts anheim. Der genius loci wird ihm das entscheidende Wort auf die Zunge legen; der wetterwendischen Dame Akustik lässt sich mit allgemein giltigen Paragraphen schwer bei-

kommen. Hat mir ein verdienstvoller Musikgelehrter nachgewiesen, dass bei der Uraufführung dieser oder jener älteren Oper an diesem oder jenem Ort so und so viele Instrumentalisten in Tätigkeit waren, so nehme ich diese Bereicherung meiner Kenntnisse mit schuldigem Danke entgegen. Gleichgültig aber sind mir solche Aktenfrüchte, wenn ich im Theater sitze und der Musteraufführung eines Mozartischen Hauptwerkes mit freudiger Erwartung und leisem Bangen ob des Ausgangs entgegenharre — auch der Zuhörer hat sein Lampenfieber. Jeweils möcht' ich so viele oder so wenige Instrumente aufgereiht wissen, als hinreichen, um in einem Raum und vor einer Bühne, der sich die besondere Handlung gut einpasst, mein — ja ganz subjektives — Mozart-Empfinden zu sättigen. Mein Empfinden: das eines Mozartianers vom Beginn des 20. Jahrhunderts. Wer den rechten Klangsinn hat, kann auch die Klavier-Fantasie in C-moll auf einem Bechstein oder Steinway Mozartisch vortragen und braucht sich nicht einmal im Geiste zu einem Spinett zurückzuheucheln. Noch mehr: als Operndirektor würd' ich allerdings den „Don Giovanni", wenn irgend möglich, in einem Hause von geringer Tiefe und Breite spielen lassen, für die einzelnen Nummern aber mit der Besetzung der Streicherpulte seelenruhig wechseln. Bei allen Arien, Duetten und kleinen Ensembles etwas wie eine erweiterte Kammermusik; für die Ouverture, das Duell, das grosse Rezitativ der Donna Anna, den Schluss des ersten Finales, die Komthurszene eine merkliche Verstärkung des Saitenquartetts.

Aehnlich, denk' ich mir, würde Wagner zu Werke gegangen sein.

X.

Steigen wir aus dem mystischen Abgrunde wieder zur Bühne hinauf.

Insgemein schafft der Dichter mit Rücksicht auf die szenischen Gegebenheiten seiner Zeit. Nur ist der Drang des Genius, aus dem wildbewegten Chaos menschlicher Schicksale und Leidenschaften neue Gestalten zu bilden und durch sie Unerhörtes aussprechen zu lassen, so stark, dass die Frage, auf welchen Brettern und in welchem dekorativen Gewande diese Gestalten einer Zuhörerschaft vorzuführen seien, in seinem Bewusstsein vorerst zurücktritt. Wenn das Siegel unter die vollendete Schöpfung gedrückt ist, geht er mit sich zu Rate, ob und wie das, was sein inneres Auge erschaute, in das Sinnlich-Greifbare übertragen werden könne. Drei Fälle. Entweder die Szene erweitert sich unter seinen Händen — wie bei den griechischen Tragikern, bei Calderon und bei Richard Wagner. Oder er richtet sich mit dem Bestehenden so gut ein, als es sich just tun lässt — wie Shakespeare und Molière, denen es, da sie selbst Mimen waren und stärker individualistisch formenden Zeitperioden angehörten als der Mime Aischylos, vor Allem darum zu tun sein musste, ausgeprägte Charaktere zu verlebendigen. Oder er steigt, nachdem er sich mit Menschen und Dingen genugsam herumgestossen, zur hohen Warte des Lynkeus, des Sehers auf,

und überlässt es der Zukunft, seine Schöpfungen verehrend zu begreifen oder geschäftlich auszunutzen — wie Goethe, der am Abend seines Lebens das reale Theatertreiben nur mehr aus der Höhe und Ferne mit olympischer Ironie betrachtete. Was liegt aber in allen Fällen der Nachwelt ob? Die Dramen des Genius derart aufzuführen, dass der *Geist* dieser Dichtungen dem ehrfürchtig Lauschenden in seiner uneingeschränkten, himmelzersprengenden Machtfülle vor die Seele tritt. Einzig im Hinblick darauf sind die dekorativen Einrichtungen zu bemessen. Lassen sich zu solchem Endzweck auch Motive eines die Epoche eines richtungweisenden Dramatikers kennzeichnenden, doch im Laufe der Zeiten abgetragenen szenischen Gerüstes verwerten, so kann das unbedenklich geschehen. Sind die poetischen Gedanken und ihre Fassung durch neugefundene äussere Mittel in ein helleres Licht zu stellen, so wende man diese an.

Doch nur, insoweit dadurch Konventionen von typischem Wert nicht stärker verletzt oder gar zerstört werden. Das Wesen theatergemässer Vorführungen beruht nun einmal auf Konventionen. Das heisst: die ein solches Schauspiel Darbietenden und die es Entgegennehmenden gehen stillschweigend die Verabredung ein, auf die Dauer der Handlung einen bestimmten Stil der Rede in Prosa oder gebundener Form für die Sprechweise des Alltags, ein freieres Schalten mit der Zeit für den Stundenablauf des wirklichen Lebens, einen abgegrenzten dekorativen Aufbau für die Natur, die sonst in unermesslicher Lebensfülle vor uns liegt,

gelten zu lassen. Die Sonderart der Konvention wechselt mit den Hauptperioden der Entwicklung, mit den starken dichterischen Persönlichkeiten. Aber irgendwie beschaffene Konventionen, die darauf hinausgehen, dass man freundwillig ein Fingiertes für das Reale hinzunehmen hat, wird es geben müssen, so lange eine Schaustätte besteht. Die Oper Mozarts beruht ebenso auf Konventionen wie das Musikdrama Wagners, Shakespeares „Wintermärchen" gerade so gut wie Ibsens „Gespenster". Deshalb ist auch die Szenerie des pompösen szenisch-höfischen Theaters aus der reifen Zeit des Calderon oder die der italienischen Prunkoper des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts oder die im neuen Wiener Burgtheater den Zuschauern gezeigte um nichts „natürlicher" als die verhältnismässig einfache der altgriechischen oder die der nur mit spärlichen dekorativen Andeutungen versehenen Elisabethanischen Bühne. Der Unterschied zwischen einer Gesamtleistung, wie sie die Meininger Truppe auf ihren Wanderzügen bot und der, an der man im Münchner Künstlertheater modelte, so lange es noch nicht Max Reinhardt, seinem Sensationsfieber und seinem Geschäftsgeist verfallen war, ist nur der, dass die Erstere kaum etwelche Ansätze einer *sinnvollen* Konvention zu erkennen gab, während die Letztere, sofern man sie zielkräftig ausgestaltet hätte, sich zu einer sinnvollen ausgewachsen haben würde. Als sinnvoll wäre eine Konvention zu bezeichnen, die die Wirkung des Dichterwortes in keiner Weise beeinträchtigt, vielmehr hebt und in sich *einheitlich* durchgearbeitet ist. Solche

Einheitlichkeit wird um so eher erreicht, je einfacher die Elemente des szenischen Gefüges und je fester sie in sich zusammengeschlossen erscheinen.

„Doch das Publikum ist in seinem guten Rechte, wenn es im Theater etwas *sehen* will!" So rufen mir die Anwälte des Luxus zu, der sich als Banales oder Gemeines der Wirkung des Schlicht-Schönen oder Erhabenen in den Weg stellt. Ganz wohl: das Publikum *soll* auch im Theater etwas sehen — soll die erschütternde Tragödie wie das harmlose, liebenswürdige Gelegenheitsstück als Schauspiel *und* als Hörspiel geniessen. Frägt sich nur, *was* zu sehen ihm frommt. Es soll am Anblick kunstwahren dramatischen Lebens seine Freude haben, an Darstellern, die bald einzeln in den schwingenden Rhythmen tragischer Bewegung das Gebietende und Berückende der aufrechten menschlichen Gestalt, das Elastische und Anmutige, das Starke und Dämonische der sprechenden Geste zur Geltung bringen, bald sich zu herrlichen Gruppen vereinigen, wie sie, den Kern einer bedeutenden Situation offenbarend, die Spannungen erregter Seelen harmonisch bindend, den Träumen des Dichters entstiegen sind. Was sich in der Monumentalität griechischer Plastik als feierliche Grösse, als verewigte Lieblichkeit darstellt, das soll auf den Brettern als freigewordenes, wechselvolles Spiel der edelsten geistigen und physischen Kräfte das Herz des Beschauers schwellen und in Lust erzittern lassen. Da wäre denn dem Auge unerschöpflicher Genuss bereitet. In solcher Art muss der malerisch-plastische Gehalt des Dramas her-

austreten — nicht aber so, dass vor grobklexigen, auf eine billige, oft versagende optische Täuschung hin zugerichteten Leinwandflächen und inmitten eines Durcheinanders von halb echtem, zerlumpten Antiquitätentrödel lebende Bilder gestellt und deklamatorische Uebungen abgehalten werden. Man hat auch gar nicht das Recht, zu behaupten, das Publikum wolle sich an den Spielereien und Schnurrpfeifereien der Kulissenmechanik ergötzen. Höchstens dürfte man sagen: es hat sich daran gewöhnt, auch im Theater die Reizungen eines Maschinenzirkus auszukosten. Von Gewohnheiten kann man aber just so zurückkommen, wie man sich mit ihnen befreundet hat. Deshalb fliesst kein Herzblut. Der Mensch wird in Dauer und Weile aller Dinge überdrüssig. Warum nicht auch einmal des Schlechten?

XI.

Im Jahre 1889 schufen Josza Savits und Karl Lautenschläger für die Spielebene des Münchner Hoftheaters einen Szenenbau, den man *Shakespeare-Bühne* nannte. Er war mit dem der Elisabethanischen Zeit nur entfernt verwandt. Man hätte ihm also besser einen anderen Namen verliehen. In der Sache: ein verfehlter, doch bedeutungsvoller Versuch. Denn er erwies sich als Ausgangspunkt für viele Bestrebungen, die wir heute in dem Schlagwort „Bühnenreform" zusammenfassen. So erstritten nicht die ausführenden Künstler, sondern die Prinzipien einen schwerwiegenden Sieg.

Zwei Podien, das hintere gegen das vordere um drei

Stufen erhöht. Das Proszenium ein ansehnlich Teil in den Zuschauerraum hineingerückt. In der ersten Gasse ein hochragender, palastähnlicher Bau: ansprechende Renaissance-Architektur, neutral getönt, mit einigen Rundbogenfenstern in Zweidrittelhöhe der Front. Feststehende Seitenwände mit ausgeschnittenen, durch Portièren verdeckten Oeffnungen für die auftretenden und abgehenden Schauspieler. Den rückwärtigen Abschluss bildete eine Gardine. Ging sie auseinander, so öffnete sich der Ausblick auf die Hinterbühne. Diese hatte ebenfalls unbewegliche Seitenwände mit verhangenen Türen. Ihren Hintergrund nahm ein auswechselbarer Prospekt ein: das einzige gemalte Stück in der gesamten Konstruktion, leider im Sinne der herkömmlichen, zurechtgekünstelten Theater-Perspektive, nichts als einfach stilisiertes, die jeweilige Oertlichkeit in schlichten, klaren Umrissen andeutendes Bild behandelt. Dieser Prospekt vernichtete die Einheitlichkeit des Eindrucks für das Auge.

Der Hauptvorteil der Anlage: sie ermöglichte es, die zu je einem Akt zusammengefassten Szenenreihen ohne Unterbrechung durchzuspielen, eine Shakespearische Tragödie im richtigen Zeitmass — dem des Gewittersturmes — vorüberbrausen zu lassen. Ist je im Bereich der Kunst eine verruchtere Barbarei begangen worden als die, ein Werk des britischen Genius durch den Zwischenvorhang in zwanzig Fetzen zu zerreissen? In einem Zuge soll es aufgenommen werden. Kann man sich ihm sonder Hemmung hingeben, so

wird man wie von einer reissenden Strömung an's Ziel getragen. Wird es dagegen mit ebensoviel Zwischenpausen als Szenen aufgeführt, so ist der Zuhörer einem Wanderer zu vergleichen, der einen in einigen Dutzend Absätzen gegliederten Berg erklimmen soll und, sobald er eine neue Staffel erreicht hat, jedesmal genötigt wird, zur Talsohle hinabzusteigen und demgemäss für jede neue Station einen grösseren Anlauf zu nehmen, wonach er endlich im Zustande tödlicher Ermattung und abgestumpft gegen jeden Reiz der Umgebung und Fernsicht auf der Spitze anlangt. Spätere Generationen werden es unbegreiflich finden, dass man, vor die Wahl gestellt, dem Dichter, der die Fantasie beflügelt oder dem Maschinisten, der sie lähmt, freieren Spielraum zu lassen, sich viele Jahre hindurch für das Letztere entschied.

Da schien uns denn die neueingerichtete Münchner Szene mit ihren sorgsam vorbereiteten Aufführungen des „König Lear" und „Heinrichs IV." im ersten Augenblick die langersehnte Befreiung zu bringen. Wir waren zu Anfang hingerissen, vom göttlichen tragischen Rausch ergriffen. Beklommen fühlten wir die Nähe Shakespeares, spürten wir seinen heissen, fliegenden Athem im Gesicht. Er presste uns an sich, dass uns das Herz gewaltsam schlug. Was sich vordem wie in halbverhüllter Traumferne abgespielt hatte, das wurde zur bedrängenden, unerbittlich vorwärts schreitenden Wirklichkeit. Plötzlich aber wurden wir unsanft aufgeschreckt. Was war das für ein Geschrei? Doch nicht die Sprache des Tragöden! Was war das für eine plum-

pe Bewegung, für eine bizarre Erscheinung? Doch keine Gestalt aus der Werkstatt des grossen Menschenbildners! Und als der Bann erst einmal gebrochen war, folgte Ernüchterung auf Ernüchterung. Der Dichter verschwand — es blieben allein verkleidete Komödianten übrig, die gingen, wie kein Mensch geht, sprachen, wie kein Mensch spricht und die sich zu Gruppen vereinigten, die in ihrer verschnörkelten Steifheit an die ältesten Ladenhüter akademischer Kunstausstellungen erinnerten. Was war geschehen?

Alles ging mit rechten Dingen zu: das anfängliche Fortgerissensein wie die spätere Enttäuschung hatten ihre guten Gründe. So lange wir der Kulissenbühne gegenübersassen, konnten wir denn doch nicht voll ermessen, welch' unbeschreibliche Gewalt der Handlung und der Sprache Shakespeares innewohnt, wenn sie nicht durch die hineingezwungenen Verwandlungspausen mitten im Sturmlauf zurückgestaut wird. Wir konnten aber auch nicht mit erschreckender Deutlichkeit gewahren, wie jammervoll tief die sich in den Bereich der grossen Tragödie wagende Schauspielkunst gesunken war, so lange noch die üble Realistik des Dekorationsmalers mit ihren zweifelhaften Künsteleien ein gut Teil der Aufmerksamkeit des Zuschauers gefangen hielt, die Szene nach Meininger Muster durch eine Unzahl von Versatzstücken und Requisiten eingeengt war, der Darsteller sich nicht ungehindert zu bewegen vermochte. Jetzt erst kam es uns recht zum Bewusstsein, wie bitter not es täte, das ernste Schauspielwesen zu reformieren. Gerade die in jenen

Shakespeare-Vorstellungen so augenfällig hervortretenden Schwächen liessen uns mit aller Deutlichkeit erkennen, welche Vorbedingungen erfüllt werden müssten, damit die Reformarbeit fürderhin zweckvoll gefördert werden könnte.

Die Fehlerquelle war das grosse Münchner Hoftheater. In solch' überhohem Hause kann uns nie die Gottheit der Tragödie leibhaftig erscheinen; in ihm werden wir nur den Riesenschatten gewahren, den sie beim Fluge durch den Aether auf die geballten Wolkenmassen wirft. An der Bühnenrampe dieses Hauses steht der rezitierende Schauspieler auf einem verlorenen Posten, gleichviel ob man das Proszenium etwas weniger oder etwas mehr herausgerückt hat. Hier ist der Darsteller gezwungen, sei es mit, sei es gegen seinen Willen, Wort und Satz unnatürlich zu strecken, sich mit der Stimme zu übernehmen. Das beabsichtigte tonvolle Piano wird zum Forte, das Forte zum Geschrei. Ebenso bleibt ihm nichts übrig als die Geste zu vergröbern, damit er sich den auf den oberen Rängen sitzenden Zuschauern überhaupt verständlich machen kann. Und so wird das ganze Ensemble auf Stelzen gestellt. Wie soll sich eine natürliche, manierfreie Spielweise entwickeln, wenn auch das unverbildete Talent zu unaufhörlichen Uebertreibungen genötigt ist? Wie soll ein frisches Gesamtzeitmass zustande kommen, wenn Held und Heldin, anstatt den Partner mit sich fortzureissen, ihn durch die Dehnungen eines falschen Pathos und durch krampfhaftes Ausrecken jeder Geste in ein wichtigtuerisches überladenes stummes

Spiel treiben? Eine zu Ehren Shakespeares im Opernhause unternommene Bühnenreform hatte höchstens den Wert eines geistreichen Paradoxons. Wie mochte man sich der Erfahrung entschlagen, dass fast alles von besserem schauspielerischen Können, was die Zeit des verderblichsten Ausstattungsunfugs noch überdauerte, vorwiegend vor einem *kleinen* Theaterraum, wie dem Saal des alten Wiener Burgtheaters, ausgebildet worden war? Haben wir es mit einem wenig tiefen, mässig hohen Zuschauerraum und einem knapp zugeschnittenen Schauplatz zu tun, so nimmt es auch den geistig schwerfälligen Abonnenten Wunder, wenn der Held jede Pointe mit einem Bleigewicht belastet oder beim heroischen Abgang von der Szene einen Türflügel mitnimmt.

So liessen denn die auf der Savits'schen Shakespeare-Bühne veranstalteten Vorstellungen in unsereinem den Gedanken eines „*Schauspielhauses der Zukunft*" ausreifen. Als Haupterfordernisse der Anlage bezeichnete ich, neunzehn Jahre, ehe das „Münchner Künstlertheater" seine Pforten öffnete: einen amphitheatralisch ansteigenden, nicht mehr als sieben- bis achthundert Personen fassenden Zuschauerraum, ein mässig vorgerücktes Proszenium und eine einfach hergerichtete, stilistisch durchgebildete Szene. —

XII.

Das Münchner Künstlertheater.

Ein für knapp sechsundeinhalb Hundert Zuschauer Platz bietender Saal, vornehm und traulich zugleich,

der den Beweis liefert, dass man dem Amphitheater-Ausschnitt auch den Charakter des Intimen zu geben vermag. Die Sitzbänke stark, fast zu steil ansteigend: jeder Zoll der dem Architekten knauserig zugemessenen Baufläche musste sorglich ausgenutzt werden. Auf der Höhe ein kleiner Logenkranz, der das Gesamtbild des Raumes weder hebt noch beeinträchtigt. Wände und Decke in zartgemusterter Holzverkleidung. Ihr Grau und feines Rotbraun schliessen sich mit dem stumpfen Grün der Sesselbezüge zu einer satten Harmonie zusammen. Nur die leise an den Orient gemahnenden, seitlich oben am Plafond hängenden Lüster mit ihren bunten Perlen fallen ein wenig aus dem aristokratisch-diskreten Ton des Ganzen heraus, das durch eine mattblaue Gardine gegen die Szene hin abgeschlossen wird. Der Vergleich mit dem Auditorium der Kammerspiele Reinhardts liegt nahe. Zu Berlin studierte, mit Luxus untermischte Zurückhaltung in der Wahl von Material und Farbe; zu München gefestigter Geschmack, sich auf das unbedingt Nötige einer sinnvollen Auszierung beschränkender Ernst. Eine noch feinere dekorative Note hat Littmann in dem auf Dunkelgrün, Braun und Grau gestimmten kleinen Stuttgarter Hoftheater gefunden. Doch fehlt diesem ein tragender architektonischer Gedanke, wie er im Münchner Künstlertheater entschieden, überzeugend heraustritt.

Letzeres ist ganz und gar ein Zuschauerhaus, das für die Bühne, das für *seine* Bühne gebaut ist. Die Szene mässig breit, von geringer Tiefe, in der Haupt-

sache durch zwei feste, von den Seiten vorspringende, mit Türen und Fenstern versehene Holztürme gegliedert. Sie leiten vom Vorder- zum Mittelgrund über und sind durch eine verschiebbare Brücke verbunden. Diese wird hoch gestellt, wenn man einen gross gedachten Bildausschnitt — weite Landschaft, majestätisches Kircheninnere —, tief, wenn man ein bürgerliches Zimmer oder Aehnliches benötigt. Um ein Geringes weiter zurück befinden sich die mächtigen, in der Art von Steinquadern getönten „Mauern". Sie werden auf Schienen von links und rechts her für jeden Akt oder Auftritt gerade soweit hereingerollt, als man den Blick auf die Hinterbühne freigibt, und lassen sich mit eingefügten Bögen, Gittern, Fenstern und Anderem zu einer einheitlichen Aussen- oder Innenarchitektur vereinigen. Haben die Mauern keine solche architektonische Funktion, rückt man sie also nur soweit vor, um die Mechanik des Theaterapparates und die Vorbereitungen für die Gruppenaufzüge abzudecken, so schliesst man die Szene, sofern man sie in ihrer Tiefe nicht erschöpfen will, durch gemalte Prospekte ab, die aber nicht von einem Schnürboden herabgelassen, sondern seitlich hereingeführt werden. Das Haus hat keine Oberbühne, durfte keine haben, damit die Fernwirkung der unweit davon hinter Parkbäumen aufragenden ehernen Bavaria nicht beeinträchtigt würde. Ob die massige Dame Bavaria als Kunstwerk auf eine derartig peinliche Rücksicht Anspruch hatte, mag dahingestellt bleiben. Wird — über die Tiefenabgrenzung der gedachten Prospekte hinaus — die Hinterbühne in Anspruch

genommen, so bildet ein in vier verschiedenen Stimmungen — Tag, Dämmerung, Mondschein, dunkle Nacht — bemalter, zwischen zwei Walzen aufzurollender Wandelzug den Abschluss. Durch leicht und in beliebiger Ausdehnung vorzunehmende Erhöhungen und Versenkungen des rückwärtigen Planes lassen sich sinnvolle optische Täuschungen erzielen. Als Regel wurde festgehalten, dass gemalter Horizont und Bühnenboden durch eine neutrale vertiefte Zone voneinander geschieden blieben. In welchen Kombinationen das nach seinen Einzelbestandteilen geschilderte Ensemble von kurzem Proszenium bei immer streng eingehaltener Spiellinie, von „Türmen“ und „Brücke“, von rahmenbildenden oder als Teilglieder der Bühnenarchitektur verwendeten „Mauern“, von flächig, gelegentlich fast geometrisch, also mit Verzicht auf jede lügnerisch-perspektivische Bravour behandelten Prospekten und einem mannigfach abgestuften Hintergrunde sich nur immer zeigte: der Darsteller stand ausnahmslos im richtigen Verhältnis zum abgegrenzten Bühnenraum.

Ein Bühnenraum, wie noch nie einer zuvor von warmem Leben erfüllt durch die gestaltende, recht eigentlich Regie führende Kraft des Lichtes, das die Einzelbestandteile der Szene erst zu einem einheitlichen Ganzen zusammenschmolz, in jedem Sinne des Wortes zu einer Welt des „schönen Scheines“ schuf und um Wort und Gebärde jenen leichten Flor der Fantasie breitete, der uns auch Gewagtes, Uebergewaltiges und Närrisch-Krauses als dichterisch wahr einschmei-

chelt. Das Licht wurde zur Seele des Theaters. Man machte nahezu wahr, was ich vor Jahr und Tag als Traum oder Improvisation mit den Worten skizziert hatte: „wir malen auf der modernen Szene mit der Elektrizität, wir unterstreichen mit ihr den Dialog; mit ihr schattieren wir frohe und trübe Stimmungen, modellieren Höhepunkte aus und lassen vermöge fein abgestufter Dämpfungen Gleichgültiges in Dämmer und Schatten zurücksinken." Die äusseren Mittel: drei Batterien von Oberlichtern. Die erste eingebaut in den Architrav des Vorproszeniums, für den Zuschauer unsichtbar; die zweite unterhalb der verstellbaren Brücke in einer Aushöhlung ihres Bodens untergebracht; die dritte ungefähr über der Scheidelinie von Mittel- und Hinterbühne. Ferner in einer Vertiefung der Letzteren der sogenannte, vornehmlich auf den gerade benutzten Teil des Wandelpanoramas zur Ausgleichung von Luftstimmungen wirkende „Versatz". Des Weiteren eine kurze Rampenanlage, derart hergestellt, dass in versenkte Kästen gelegte Röhrenlampen auf eine stark ausgebogene weisse Rinne reflektieren, die dann die Mischung oder Schattierung über die Bühne hin verteilt. Dazu die üblichen, je nach Bedarf benutzten tragbaren Seitenständer und die Apparate für Effekt- und Transparentlicht. Bei den Oberlichtern kam zum ersten Male ein Fünffarbensystem zur Verwendung (weiss, rot, gelb, blau, grün). Ein mässiger Ueberschuss von Rampenhelligkeit wurde durch rechts und links vom Souffleurkasten befestigte breite schwarze Sammetstreifen nach Möglichkeit neutralisiert. Auch

jener Kasten muss aus den Theatern verschwinden, da er den vorderen, im Bogen ausschwingenden Abschluss der Szene entstellt.

Der Wegfall der Oberbühne kam der Akustik ausserordentlich zu statten. Ebenso der Umstand, dass nur ein kleiner Teil des Gebäudes massiv ausgeführt wurde. Man gehe einmal während einer Vorstellung hinter die Kulissen des Wiener Burg-, des Münchner Hof-, des Kölner Stadttheaters, und mache sich klar, welch' ungeheurer Raum sich zwischen Soffittenlichtern und Schnürboden ausdehnt, was solcher Raum an Klang verschlingen muss! Nun gar, wenn es sich um den kurz abbrechenden Ton des gesprochenen Wortes, und vollends, wenn es sich um rezitierte Prosa handelt. Anderseits: das Geheimnis der wundervollen, unübertroffenen Akustik des Bayreuther Festspielhauses liegt im Fachwerkbau, in dem jeder Sparren mitschwingt. Da es unendlich viel wichtiger ist, dass das Dichterwort ungeschmälert zur Geltung gelange und dass der Darsteller im musikalischen Drama tonschön *singe*, als dass der Zuhörer in Maschinentricks und Bilderbogen-Herrlichkeiten schwelge, so begnüge man sich in Zukunft mit einer sinnvollen, schlichten Ausstattung, verzichte ein für allemal auf die Oberbühne und überlasse es dem Baumeister, wie er mit Verabschiedung des fortan nicht mehr brauchbaren Semperischen Klischees den neuen vereinfachten Theatertyp nach aussen hin zu bedeutender Erscheinung bringe. Zum Anderen: man halte sich, allen Ernstes sei's gesagt, in Zukunft bei der Errichtung von Bühnenhäu-

sern möglichst an Fachwerk. Das kommt ja auch erheblich billiger zu stehen. Und die Fachwerkkonstruktion bietet, sofern für eine pflichttreue Feuerpolizei gesorgt, an Nebenräumen rechts und links vom Spielpodium nicht gespart ist und kurze, gerade Treppen ein rasches Ausströmen des Publikums gestatten, nicht geringere Sicherheit als das Steinhaus. Die Statistiker berechnen die Lebenszeit eines Theaters auf durchschnittlich 50 Jahre. Nun denn: das Bayreuther Festspielhaus steht jetzt bald 40 Jahre, und das alte, gleichfalls aus leichtem Material gefügte, erst unlängst abgebrochene Weimarer Hoftheater führte 82 Jahre lang ein geruhiges Dasein.

XIII.

Traurig wär's, wenn Deutschland für alle Ewigkeit das privilegierte Reich der Berufsschachtelei, der von Engherzigkeit geprägten, von Brotneid, Eifersucht und Gehässigkeit stets wieder hervorgeholten Zunftbegriffe bleiben sollte, wenn Goethes Gedanke sich nie durchränge, dass wir nach Möglichkeit eine Vollausbildung unseres Ichs anzustreben, und im „Ganzen" resolut zu leben und uns zu betätigen hätten. Doch es besteht wenig Hoffnung, dass man des Altmeisters Worte in absehbarer Zeit beherzige.

Das Münchner Reformbühnen-Unternehmen wurde nicht zum wenigsten deshalb Künstlertheater genannt, weil man den „Künstler" schlechthin als „Bildner" oder „Ausbildner" aufgefasst wissen wollte, der hier einen Aufriss macht, dort zum Pinsel greift, dort dem

Beleuchter einen Wink gibt, je nachdem er gerade auf diese oder jene Weise seine Idee verwirklichen oder noch eindrucksvoller heraustreten lassen will. Dass in der ersten Arbeitsperiode jener Bühne eine Individualität wie Fritz Erler besonders hervortrat, die früher der Oeffentlichkeit vorwiegend als Maler bekannt war, ist rein zufällig; ebenso hätte der „Plastiker" Adolf Hildebrand, der gleicherweise dem Arbeitsausschuss angehörte, der Inszenierung von „Faust" und „Was Ihr wollt" den Stempel *seiner* starken Persönlichkeit aufdrücken können. Hingegen ist nichts davon bekannt geworden, dass die unzähligen Genies und Talente der italienischen Renaissance-Epoche bei der hohen florentinischen oder römischen Polizei um Erlaubnis nachzusuchen hatten, wenn sie heute als Goldschmiede, morgen als Maler, übermorgen als Baumeister ihr Können zeigen wollten, oder dass Raffael und Andere sich vor der Oeffentlichkeit entschuldigen mussten, wenn sie die Lust anwandelte, Theaterdekorationen zu entwerfen. Im heutigen vorurteilslosen, mit Allkultur gesegneten Deutschland wird es dagegen dem „Radierer" Klinger arg verübelt, wenn er als Maler oder gar als Bildhauer vor die geschlossenen Reihen der Dutzendfabrikanten tritt. Und es ist charakteristisch, dass vornehmlich die Wortführer der gesinnungstüchtigen demokratischen Zeitungen und Zeitschriften, die Handwerkerzunftzwang und Winkelkrämerei im Gelehrtenwesen mit blutigem Spotte geisseln und im Goethebund mit flammenden Zungen das Selbstbestimmungsrecht des Individuums predigen, vor Ent-

rüstung ausser sich geraten, wenn ein Maler oder Bildhauer es sich herausnimmt, den Dekorationshanswurst und den Virtuosen der Windmaschine und des Donnerblechs von der Szene wegzudrängen und für Shakespeare einen würdigen Rahmen zu zimmern, damit die *Absicht des Dichters* von Kleinlichem und Kindischem ungehemmt offenbar werde. So darf auch unsereiner, weil er öfters über Musik schreibt, sich bei Leibe nicht um den grossen Briten kümmern, sondern soll an Wagner kleben bleiben. Das ist gedruckt worden im Jahre des Heils 1908. Haben die Herren die geringste Ahnung davon, dass Wagner nie Wagner geworden wäre, wenn er nicht Shakespeare, inbrünstiger Verehrung voll, bis zur letzten Faser in sich aufgesogen hätte? Fürwahr, unsere Demokraten sind just so engherzig wie unsere Reaktionäre und tun just so das Ihrige dazu, um Deutschland vor den Augen von Franzosen und Italienern lächerlich zu machen. —

Das Hauptstück der Vorführungen des Künstlertheaters im Eröffnungsjahre war der erste Teil des Goethischen „Faust". So oft ich auch das einschlägige literarische Material durchging: nie vermochte ich mich davon zu überzeugen, dass der Grossmeister die das Höchste seines Wirkens in sich schliessende Dichtung freudig dem Theater zueignete. Und ich muss an der Meinung festhalten, dass die Abschnitte vom Eingangsmonologe des Faust bis zur Hexenküche — diese mit eingeschlossen — in keinerlei blutvolle Bühnenkunst zu übertragen sind, und dass sich auch bei einer szenischen Wiedergabe der Gretchentragödie weit-

klaffende Risse auftun, die keine im verbindenden stummen Spiel sich der Kongenialität nähernde Darstellerin, kein noch so ideenreicher und feinfühliger bildender Geist, keine Musik zu überbrücken fähig sind. Doch gebe ich gern zu, von der Erlerischen Auffassung und Formung des Prologes im Himmel, der Valentins-, der Dom-, der Gefängnisszene eindringliche Bühneneindrücke erhalten zu haben. Erler ist das Entscheidende zu eigen: die überzeugende raumgestaltende Kraft. Wie konnte man nur gegen ihn den Vorwurf der Originalitätshascherei erheben! Weil er in Gretchen nicht mehr das Oeldruckfigürchen mit dem strohfarbenen Scheitel und dem sentimentalen Augenaufschlag sah, das so wunderschön in das „altdeutsche Zimmer" der Gartenlauben-Zeit mit den nachgepfuschten Renaissance-Möbeln und dem Makartstrauss passte? Man mochte sich hier und dort vom Künstler trennen. Auch mich befremdete das riesige Schwung- und Spinnrad, das eine sonst durch ihre bescheidene Zurückhaltung sehr sympathische Darstellerin zu einem flackerig-nervösen Vortrage des „Meine Ruh' ist hin" veranlasste — mir ist der Rhythmus Franz Schuberts massgebend, der nur in einem einzigen Takte des Monologes das Fiebrisch-Erregte, Hochgesteigert-Leidenschaftliche aufflammen lässt. Deshalb steht es mir jedoch nicht zu, Erlers Auffasung „gesucht" zu nennen. Im Gegenteil: mich dünkt, Erler hat, ob man ihm im Einzelnen beipflichte oder nicht, stets die *Logik* der originalen Empfindung. Logik aber ist mit „gesucht" unvereinbar. Das Gesuchte enthüllt sich stets als Zu-

sammengesuchtes, als erzwungene Amalgamierung sich widersprechender Elemente, während das Originale sich immer als ein aus dem Kern der Persönlichkeit gerade und organisch Herausgewachsenes darstellt. Es steht Jedem von seinem Standpunkt aus frei, starken kantigen Künstlernaturen wie Slevogt oder Klinger Schroffheiten vorzuwerfen: wer sie aber gesucht nennt, der ist ein schlechter Psychologe und besitzt kein Auge für Individualitäten. Wir müssen Erler just so das Recht wahren, als hochgemuter, vom besten Ideengehalt unserer Zeit erfüllter Mann Goethe auszudeuten, wie wir einem Richard Strauss den Anspruch darauf wahren, Beethoven aus den Anschauungen der Gegenwart zu interpretieren.

Erler sah es vielfach auf reliefmässige Wirkungen ab. Mit Glück in Szenen, in denen ein mehr getragener Ton vorherrscht. Hervorgehoben wurde, es hätte sich in solchen Reliefwirkungen das Wesen der griechischen Bühne geoffenbart. Eine kühne Behauptung! Dörpfeld wies überzeugend nach, dass sich die Handlung der althellenischen Tragödie nicht auf dem schmalen, erhöhten, der Palastwand vorgelagerten Streifen, sondern inmitten der Orchestra vollzog. Wäre dies aber auch durch den ausgezeichneten Gelehrten nicht einwandfrei erhärtet worden: wie kann Jemand, der Bühnenblut in sich hat, sich vorstellen, dass ein antiker „Pathosspieler" trotz einer gewissen Gebundenheit der Darstellung, zu der ihn die Maske nötigen mochte, sich für die wilden Leidenschaftsausbrüche eines Oedipus, eines Philoktet mit einem überkurzen Podium behalf, von dem

er bei jeder heftigeren Bewegung unfehlbar hätte herabstürzen müssen? Wer sich einmal mit dem Blick des Bühnen*praktikers* im Amphitheater von Syrakus oder Segest umsah, erlangte volle Klarheit darüber, dass die Form des Zuschauerraumes darauf angelegt war, den Spieler nicht sowohl vor, als vielmehr unter sich zu haben. Weshalb aber müssen *wir* den Darsteller vor uns sehen? Weil wir, unserem Klima gemäss, das uns in Deutschland nie und nirgends einen wolkenlosen, hinlänglich warmen Tag im voraus verbürgt, auf eine Szene mit künstlicher Beleuchtung angewiesen sind — während das altgriechische Theater ein Freilicht- und Freilufttheater war. Damit ist Alles gesagt. Damit ist jedoch nicht geleugnet, dass ausnahmsweise einzelne Szenen des Aischylos oder Sophokles im Reliefstil ausgearbeitet sein konnten.

Nicht in Anknüpfung an die Antike, sondern eher im Gegensatz zu ihr empfiehlt sich für eine deutsche Reformszene des Schauspiels bei kurzer, die Verständlichkeit des Wortes und die Eindringlichkeit der Geberde fördernder Dekoration unter von oben auffallender künstlicher Beleuchtung des öfteren eine reliefmässige Behandlung. Nicht etwa durchgehends. Im Künstlertheater zog man Verschiedenes in's Profil, das besser gegen den Hintergrund zu entfaltet worden wäre. Ich sprach von einer Reformszene des Schauspiels. Auf der Spielfläche des Musikdramas haben wir in der Anwendung des Reliefprinzips noch vorsichtiger zu sein. Nicht nur Wotan und Brünnhilde, auch schon Don Giovanni und Donna Anna, Leonore und Flo-

restan müssen ungleich mehr „Luft“ über sich und hinter sich haben als Faust und Gretchen. Weil sie in ihren, vielfach den Inhalt einer ganzen Reihe von Takten plastisch zusammenfassenden Bewegungen sparsamer sein sollen und weil solche Bewegungen wuchtiger ausladen. Mehr sich einer klaren, kräftigen Holzschnittmanier nähernd. Anderseits kann ich, sofern das der Gesamtcharakter des Bildes und Dialoges gestattet, den Sänger häufiger in Profilstellung bringen als den Schauspieler, da Jener in der Ausarbeitung der Gesichtsmimik weniger zu geben braucht als Dieser.

Wer über das in Reliefwirkungen auf der Bühne Erreichbare und nicht Erreichbare volle Klarheit gewinnen will, der möge sich in theatergerechter Verlebendigung und unter künstlicher Beleuchtung meisterliche antike Reliefs vorstellen, wie sie in den grossen Museen von Rom und Neapel zu sehen sind. (Orpheus-, Andromeda-, Alkestis-Motive.) Dabei wird er zugleich über die Grundunterschiede der für die Plastik und der für die szenische Verkörperung massgebenden Gesetze in's Reine kommen.

XIV.

Führt man den „Faust“ überhaupt auf, so kann ein Tonsetzer, der ein Ohr für den mit Wohllaut gesättigten Goethischen Vers hat, in Ein- und Ueberleitungen, Einrahmungen, vokalen und instrumentalen Aufhöhungen nicht zurückhaltend genug verfahren. Zu dieser Erkenntnis gelangte man erst in einer Zeit, in der die vorzüglichsten Komponisten und Di-

rigenten mit der Ehrfurcht vor dem Genius aufwachsen, aus einer umfassenden Allgemeinbildung Takt und Geschmack destillieren und an den von Richard Wagner aufgestellten Musterbeispielen lernen, was man als antimusikalisch beiseite zu lassen hat. Wovon weder der trockene Schleicher Lindpaintner noch der mit Besenbürsten auftragende Lassen viel ahnten. Max Schillings ist der erste Tonsetzer, der versteht, dass der „Faust" die wundersamste aller Selbstbiographien ist, und der zu Goethe Distanz hält. Wie er mit wenigen verwandten Akkordbildungen den Auftakt zum Prolog im Himmel gibt, wie er, ohne sich um den trotz Berlioz und Liszt amusischen Mephisto sonderlich zu kümmern, die Worte des Herrn mit Posaunen stützt — nie ist für Posaunen besser gesetzt worden! — wie er uns von der Stimmungsphäre der Erzengel zu der des Faustischen Studiergemaches hinüberträgt: das ist ein Meisterstück. Freilich waren die Posaunen in ziemlich weiter Entfernung aufgestellt, so dass sie in mystisch verschleierter Grundfarbe erklangen. Das Melodram behandelt der Künstler mit soviel Takt und Geschmack, dass wir das Naturwidrige der Mischgattung nur obenhin empfinden. Auch die edel geformten, knapp zusammengefassten Chorsätze machen dem Meister der Diskretion Ehre. Die schlanke Partitur ergab mit das beste Stück ästhetischer Reform, das im Künstlertheater vorgewiesen wurde. Welche Musik wird ein Berufener wie Schillings zum zweiten Teil der Dichtung ersinnen? Jedenfalls auch eine, die nicht für die Kulisse und nicht neben ihr her gemacht ist.

Freier als im „Faust" konnte sich musikbeschwingter Reformgeist in den von Felix Mottl mit unnachahmlichem Gestaltungsgenie geleiteten Aufführungen der „Maienkönigin" auswirken. Gleichviel, ob wir von diesem anmutigen Pasticcio etwas Mehr oder Weniger auf die Rechnung Glucks zu setzen haben: es ist mit echter Louis Quinze-Farbe gesättigt, es bezaubert durch die vorbeethovenische, spielfreudig schmeichlerische Grazie des Linienflusses, die die sicher treffende Charakterzeichnung nicht ausschliesst. Und zwar in jenem für die Gesellschaftskultur an der Donau vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts charakteristischen Ineinanderaufgehen von Wienerischem und wälschem Rokoko, das um ein Geringes später mit der Allianz Beaumarchais-Mozart das Höchste, bisher Unübertroffene im Bereich des musikalischen Lustspiels zeitigte. Der durchschlagende Erfolg der „Maienkönigin" vor dem Amphitheater-Ausschnitt von kleineren Abmessungen war für die „Nozze di Figaro" beweiskräftig. Nach zweierlei Richtung hin. Einmal, indem er erhärtete, dass auch in der Konversationsoper die Bühnenbilder ausserordentlich an Plastik gewinnen, die Gesten sinnfälliger erscheinen, das Wechselspiel zwischen Gesang, solistisch verwendeten Streichern und Bläsern, Mimik und Geberde ungleich lebhafter und überzeugender wirkt, wenn Bühne und Auditorium völlig geschieden, lichtmässig voneinander abgetrennt sind, wenn über dem unsichtbaren Orchester die Gestalten dem Zuschauer frei entgegentreten. Zum andern, indem sich ergab, dass auch die vorweberische

und vorberliozische Instrumentierung im verdeckten Orchester an Leuchtkraft und Helligkeit der Lokaltöne, an Reiz der individuellen Farbengebung nicht nur nichts verliert, sondern sogar in der Abklärung der Gesamtharmonie gewinnt, — vorausgesetzt, dass, wie es hier der Fall war, Amphitheater-Ausschnitt und Anlage des Orchesters durch gute, allen Forderungen akustischer Gesetze entgegenkommende Gliederung des Raumes und entsprechende Wahl des konstruktiven und des dekorativen Materials richtig aufeinander abgestimmt sind. 35 Spieler haben unterhalb der Szene des Künstlertheaters Platz. Die Mozartischen Werke können also dort in der Originalbesetzung aller Pulte gegeben werden. Nicht zum wenigsten durch die liebevolle sinngemässe Pflege des Wagnerischen Kunstwerkes ist uns das Verständnis für den Dramatiker Mozart neu erschlossen worden. Denn von allem Echten und Grossen geht ein Licht aus, das jedwedes andere Echte und Grosse zu gesteigertem Verständnis erhellt. Doch wie hoch nur immer die Verdienste Ernst von Possarts, Herrmann Levis, Felix Mottls und Richard Straussens um die Mozart-Aufführungen im Münchner Residenztheater zu schätzen sind: das letzte Wort wurde mit diesen Darstellungen noch nicht gesprochen. Es haftete ihnen noch ein leises unabsichtliches Zuviel in der scharf gewissenhaften Nachzeichnung der gesanglichen Linien, ein absichtliches Zuviel im Darstellerischen an. Einen vollkommenen Ausgleich erhoffe ich von der über dem verdeckten Orchester sich erhebenden Szene. Sie hilft jedem bedeutenden Drama

zu der Abklärung in der szenischen Erscheinung, der es seinem Sonderwesen nach fähig ist, indem sie alles Floskelhafte, zeitlich Bedingte zum ansehnlichen Teil neutralisiert.

XV.

Gegen das Frühjahr 1907 hin veröffentlichte ich eine Broschüre mit dem Titel: „Weshalb brauchen wir die Reformbühne?" Mit ihr sollte weiteren Kreisen dargelegt werden, warum wir von dem Kulissenkram loskommen müssten und was in und mit einem Unternehmen, das dann Münchner Künstlertheater genannt wurde, zu leisten wäre. Also eine Programmschrift. In der Beweisführung hatte ich Richard Wagner, seine pseudogriechische Aesthetik, seinen für das Deutsche Bühnenhaus vorbildlichen Zuschauerraum und die dekorative Einrichtung seiner Szene mit einzubeziehen. Ich sagte: „im Reformwerk dessen, der vielleicht der grösste Reformator in der Kunst war, klafft eine Lücke. Die Guckkastenbühne geht nicht im Hause Wagners auf. Sie ist ein Rudiment aus der Opernzeit. Weshalb warf der Meister, der die Nichtigkeit alles wälschen Tandes sonst so hellsichtig durchschaute, die Sophistik der groben Kulissentäuschungen nicht über den Haufen? Rechnen wir mit der Tatsache: auch der machtvolle Nibelungen-Organismus hat Schönheitsfehler. Wie das „Jüngste Gericht" der Sixtinischen Kapelle, wie der „Don Giovanni", wie Beethovens „Neunte", wie der „Faust". Deshalb sind die Gewaltigen nicht weniger gewaltig. Wagner würde sich nicht

wenig wundern, wenn er gewahr werden könnte, welch' mannigfaltige Verwirrung sich aus dem von ihm geprägten Wort „Gesamtkunstwerk" herausgenestelt hat. Man braucht heutigestags kaum noch ein Wort darüber zu verlieren, dass es eine Schöpfung von Menschenhand, in der alle Künste gleicherweise zu bedeutender, ihre Eigennatur voll offenbarender Entfaltung kämen, nicht gibt und nicht geben kann. Erstaunlich viel Mühe wurde ja bei Vorbereitungen für die Wiedergabe Wagnerischer Dramen aufgewendet, um der „Schwesterkunst" Malerei einen reichlichen Anteil am Erfolge zu sichern. Doch der souveräne Geist der Tragödie sprach vernehmlich: ich kann in meinem Gebiete nur Diener gebrauchen! Und die Guckkastenbühne gab dem *einheitlich* disponierenden bildenden Künstler überhaupt keine Angriffsfläche für gestaltende Kraft. Sollte das starre, aber einer gewissen Vornehmheit nicht ermangelnde, von den italienischen Bühnendekorateuren des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts festgelegte Schema der abgezirkelten Gassen einigermassen verkleidet werden, so konnte das nur durch die „Ausstattung" geschehen — eine von Natur untergeordnete Hilfs- und Mischkunst dritten Ranges, die in der Pariser grossen Oper während der Uebergangszeit Spontini-Meyerbeer aufkam. Unbewusst schloss Wagner mit dieser untergeordneten Muse ein Kompromiss. Was er als Erdenentrückter, als Schaffender mit dem Auge des Geistes sah, das waren zweifellos szenische Gemälde von höchster idealer Vollendung. Beim Uebertragen in die Realität blieb er auf Vorhandenes,

auf die Dekorationsbühne, auf das Ausstattungsprinzip angewiesen. Er konnte es nur *relativ* veredeln. Wie er denn schrieb: „Es handelt sich . . . darum, den geschicktesten oder geübtesten Dekorationsmalern von wirklichen Künstlern entworfene Skizzen vorlegen zu können, um sie dadurch zur Veredlung ihrer Zeichnungen anzuregen." Er wollte in Aufriss und Farbe möglichst bildhaft hergestellte Kulissen — aber doch Kulissen. In ihm vereinten sich das rein Schöpferische und die Gabe des genialen Kombinierens. Die musikalisch-dramatische Architektur der „Meistersinger" ist die Tat des Schöpferischen. Das Bayreuther Festspielhaus die des grossartig Kombinierenden, der, durch Ideen von Schinkel und Semper angeregt, das Theatron der Antike und das des Barocks zu einer neuen Einheit verschmolz. Als er die *Szene* praktisch zurüstete, hatte er keinen Kombinationsfaktor zur Verfügung, der hier auch nur entfernt so stark in's Gewicht fiel wie das Rund des antiken Theaters bei der Konstruktion des neuen Zuschauerraumes. Jenseit des Orchesters konnte er nur mit kleinen Einheiten kombinieren: deshalb blieb das Ergebnis lückenhaft, unbefriedigend.

Wir haben uns damit abzufinden, dass seine Werke für die Kulissenbühne berechnet sind. Fantasie und Takt des Regisseurs werden dafür einzustehen haben, dass ein sich stets mit dem Handwerk berührendes Kompromiss auf bescheidene, unaufdringliche Weise einer künstlerischen Einheit angenähert werde, indem man bei der Wiedergabe des „Ringes" das Wider-

sinnige, Inkohärente des Kulissenaufbaus tunlichst mildert, dabei jedoch den von Wagner überaus sorgfältig ausgearbeiteten Inszenierungsvorschriften nicht dem Buchstaben, aber dem Geiste nach getreulich Rechnung trägt."

Die letzten Sätze schrieb ich nach langem Schwanken und Zögern nieder. Heute muss ich über sie lächeln. *Man soll sich in der Kunst nie mit Halbheiten zufrieden geben, niemals ein „Unmöglich!" aussprechen.* Erfahrungen, wie ich sie, anteilnehmend und lernend, im Künstlertheater machte, haben in mir Gedanken geweckt, die auch auf eine durchgängig stilisierende Vereinfachung der Wagnerischen Szene abzielen. Gleichfalls im Sinne einer architektonisch grosszügigen Raumgestaltung. Freilich nicht, indem man etwa die festen hölzernen Türme, die verschiebbaren Mauern und die anderen wesentlichen Faktoren der Faust-Nachschöpfung Erlers in vergrössertem Massstabe auf den Brettern des Prinzregenten- oder des Charlottenburger Schillertheaters kopierte. Mit einem Auditorium im Charakter des Amphitheater-Ausschnitts *muss* fortan das gesungene wie das gesprochene Drama rechnen; aber die grundverschiedenen Darstellungskomponenten, nämlich der durch ein weitschichtiges Orchester gestützte, den Ton auch im Piano dehnende, auf breite Geberden angewiesene Sänger und der öfters auf krachende Vollwirkungen gestellte Chor der Musiktragödie — gegenüber dem Schauspieler und der füglich auf das unbedingt Notwendige zu beschränkenden Komparserie des gesprochenen Stücks: sie be-

dingen eine gänzlich andersartige Anlage der reformatorisch zu behandelnden Szene.

Kein noch so findiger Maschinenmeister wird, wenn er sich genau an die Vorschriften Wagners hält, auch in Benutzung des „Rundhorizontes" den „Feuerzauber" derart vorführen können, dass nicht die aufzüngelnden Flammen das notgedrungen Derbe und Rohe der Kulissenmalerei und ihrer Afterperspektive in ihrer ganzen Hässlichkeit aufdecken, mit Vernichtung der Illusion die Idealität des Partiturbildes totschlagen und alle Liebesmühe des Dirigenten, des Orchesters und des Heldenbaritons als verloren erscheinen lassen. Es gilt aber nicht nur, die herrlichsten Offenbarungen Wagners gegen die Brutalitäten einer leider vom Meister selbst zu falschem Ehrgeiz aufgestachelten Füll- und Flicktechnik zu schützen. Auch positiven, als solchen bisher noch nicht erkannten, aus dem Wesen der Walküren-, der Götterdämmerungsdramatik sich ergebenden Forderungen ist bei der zukünftigen Neugestaltung der Nibelungenbühne Rechnung zu tragen.

Kritiker, die kein Gefühl für richtige Proportionen haben, und andere Laien sprachen und sprechen heute noch von Wagnerischen Längen. Nicht nur, wenn ihnen die umfangreichen späteren Werke des Meisters ungestrichen im Jahresrepertoire entgegentreten — wohin sie freilich nicht gehören, da der „Ring" nicht als Kassenfeerie, vielmehr als Festspiel komponiert ist. Sondern auch, wenn sie in Bayreuth weilen, wo der Hörer tagsüber in Beschaulichkeit Kraft sammelt. Sie

empfinden nicht, dass in der, ungeachtet jeweiligen fortreissenden Vorstürmens, wuchtig, monumental, majestätisch hingelagerten Bühnenmaterie, in diesen mit gewaltigster Atemführung auf- und abschwellenden Situationen das Stärkste und Grösste des neueren Musikdramas beschlossen liegt. Verspürten sie einen Hauch historischen Geistes, so würden sie fühlen, dass just in der ruhevollen, doch nie schläfrigen Breite der lyrisch-dramatischen Bilder Gluck und Wagner enger miteinander verwandt sind als irgend zwei andere Meister. Wären sie künstlerisch empfindende Naturen, so hätten sie für eine mitunter bekrittelte, grosszügig gemessene Tempogestaltung, wie sie Mottl, Muck, öfters auch Richard Strauss und Siegfried Wagner bevorzugten und bevorzugen, Verständnis — für streng festgehaltene, eine mannigfache Belebung durch Dynamik und Koloristik ja in keiner Weise ausschliessende Grundzeitmasse, welche die Rhythmen jener sich mächtig auswirkenden Situationen wie im Hochrelief heraustreiben. Gäbe es mehr Musiker als Musikanten, so brauchte man auch nicht ausdrücklich darauf hinzuweisen, dass der weit und schön geschwungene szenische Bogen Wagners aus dem weit und schön geschwungenen melodischen Bogen Mozarts herauswächst.

Wie weckt man nun, über die engeren Kreise der Fachvertrauten hinaus, die rechte Empfindung, das rechte Verständnis für die Eigenart dieses symphonisch gefestigten, der Hauptsache nach jedoch in der *dra-*

matischen Grundlage eines jeden Hauptabschnittes sicher verankerten Baues?

Indem man das unlösbare Problem, das szenische Gemälde nach den fortlaufenden Anweisungen Wagners Takt für Takt in genauester Uebereinstimmung mit der Entwicklung des orchestralen Motivgewebes zu modifizieren, an den Nagel hängt — weil jene Anweisungen zum Naturalismus hinleiten und weil es im Wesen des Naturalismus liegt, dass er den, der ihn veredeln zu können glaubt, wieviel Geist und Technik er auch aufwende, doch stets überwältigt und endlich zum Trivial-Aeffischen herabzieht. Indem man dafür der breit ausladenden, musikalisch-bühnengemässen, musikalisch-architektonischen Gliederung der Partitur ein verdichtetes, sie symbolisierendes Gegenbild gibt in einer, um das Wort Schopenhauers zu gebrauchen, „gefrorenen Musik" leicht auffassbarer szenischer Gestaltung — so zwar, dass die Form, die Linie stets dominiert, die Farbe ergänzt, überleitet, abtönt. Als vermittelnder Faktor zwischen „beiden Architekturen", die sich dann gegenseitig heben und tragen würden, hätte die hochentwickelte, mit jedem Tag feinere Stimmungs-, also in gewissem Sinne musikalische Reize auslösende Beleuchtungskunst der Gegenwart einzutreten.

Versuchen liesse es sich etwa mit einer Vereinigung der von der Rampe aus in drei grossen Podien ansteigenden Otto Devrient'schen Mysteriumsbühne mit schlanken, gegen die Tiefe hin ungefähr nach dem Schema der klassischen Mailänder, Bologneser, Par-

menser Dekorationsmaler des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts aufgereihten, allmählich sich verengenden Bögen — nur dass diese Bögen nicht mehr zum Zweck schlechter perspektivischer Täuschungen bemalt, sondern mit Verwendung von getöntem Holzwerk, von Stoffen, Teppichen und Anderem stilisiert würden. Vielleicht dass in der Behandlung solcher idealisierten Kulissen die Hauptmotive der Innenarchitektur und Dekorierung des betreffenden Theatersaales wieder aufzunehmen wären. Der Fantasie des Zuschauers dürfte es dann erleichtert sein, sich in die ergänzende, von ihr geforderte Mitarbeit zu finden — ich schlug Littmann vor, für seine Prinzregenten-Szene einen entsprechenden Entwurf herzustellen. Den Abschluss jeder der drei — durch Treppen verbundenen — Podien bildete dann ein nicht mehr naturalistisch ausgepinselter, sondern die Landschaft, den Saal, die Kirche, in denen sich die Akte abspielten, stilisierender Prospekt. Wir hätten damit drei Bühnenausschnitte von verschiedener Tiefenentwicklung. Werden zwei Podien benutzt, so schaltet man hinter dem ersten, werden drei in Anspruch genommen, hinter dem zweiten Podium einen weiteren Bogen ein. Also beispielsweise: für den ersten Aufzug der „Walküre" würde zweckmässigerweise nur das erste Podium verwendet werden; beim Aufspringen der Tür von Hundings Gemach sähe man den vom Mondschein durchfluteten „Wald", der als Prospekt das zweite Podium abschlösse. Im zweiten Akt würde das konstruktiv tunlichst vereinfachte Felsjoch auf der Treppe

zwischen dem ersten und zweiten Podium anzubringen, die Szene aber hinter dem Letzteren abzudecken sein. Für den dritten Aufzug grösste Tiefenentwickelung, so dass der „Feuerzauber" ganz hinten auf der höchsten Terrasse sinnvoll angedeutet würde. Mit dieser Skizze will ich keinen Vorschlag zu einem stilisierten Aufbau der Wagnerszene bei Intendanten und Kritik einreichen, sondern nur mit ein paar Strichen die Fantasie der Reformfreudigen auf ein Typisch-*Mögliches* hinlenken. Die Ausführung wird Sache des berufenen Raumkünstlers sein. Meine Vermutung geht dahin, dass der Architekturpoet, der, „entgegen dem Gott, *für* ihn föchte", der, gegen Wagner, für Wagner wirkend aus den Schleiern und Nebeln des „Gesamtkunstwerks" den Bau der idealen Wagnerszene zu freier, harmonischer Erscheinung herausschälte, in jedem Aufzuge eines Dramas ein *Hauptsymbol* betonen und diesem alles Andere unterordnen wird: also, wieder beispielsweise, die Esche (Walküre I), die Tanne (Walküre III), die Linde (Siegfried II).

Um dieser Anregungen willen wurde ich von den Altwagnerianern wie von den Vorkämpfern des Naturalismus hart befehdet. Für nicht unwahrscheinlich halte ich es, dass besonders gescheite Leute mir demnächst die Frage vorlegen, ob ich denn Wellgunde oder Flosshilde zwischen zwei Stofftapeten herausschwimmen lassen wolle. Ich werde ihnen aber erst an dem Tage antworten, an dem sie mir den Beweis liefern, dass sie imstande sind, den ganzen Bühnenraum bis zum oberen Rande ohne Beeinträchtigung des

Fortganges der Vorstellung mit wirklicher aqua destillata zu füllen und die guten Mädchen dahin zu bringen, in diesem freundlichen Elemente zugleich zu singen und zu tauchen. Vergessen wir nicht, dass wir es in der auf dem Grunde des Rheines vor sich gehenden Szene mit der fast ausschliesslich auf die suggestive Kraft der *Musik* gestellten Einleitung des Ring-Vorspieles zu tun haben. Was der Maschinenmeister nur immer aufbieten möge, um mir das Fluten des Stromes, das Erglühen des Goldes zu veranschaulichen: er wird damit meine Fantasie lähmen, nicht anregen. Nur *eine* dramatische Geberde will und muss ich sehen: die des Alberich, der die Liebe verflucht. Alles Andere gibt mir der rechte Kapellmeister. Wer aus dem Wagnerischen Orchester nur Noten heraushört, ist kein Wagnerianer, sondern ein Wagnerschwätzer. Ich halte die Stilisierung der Szene in sämtlichen Dramen des Meisters nur für eine Frage der Zeit.

XVI.

Eh und je taucht ein sonderbarer Schwärmer auf, der uns allen Ernstes versichert, mit der Oper sei es noch nicht vorbei, will sagen, auch nach Wagner könne man wieder auf den Akt mit einem Dutzend geschlossener Nummern zurückgreifen. Sehr achtbare Vertreter solcher „Richtung" führten ja noch die Notenfeder! Da es nun bei der Oper nicht so sehr auf's Sehen als auf's Hören ankäme, da sogar ein sonderlicher Reiz darin bestünde, in die molligen Kissen eines Logensofas zurückgelehnt die Augen zu schliessen und

aus der Tiefe des deutschen Gemütes schöne Bilder aufsteigen zu lassen, so solle man nur weiterhin Opernhäuser bauen, wenn auch etwas flacher als die bisher errichteten.

Auf solche konfuse Reden ist zu erwidern: so wenig man jetzt malen kann wie man vor hundert Jahren malte, so wenig für unser heutiges Empfinden etwas dabei herausspringt, wenn Jemand einen „Galerieton" kopiert, so wenig wird heute Einer eine *lebensfähige* Nummernoper zu schreiben vermögen. Denn der Künstler nährt seine Fantasie mit dem Kulturstoff der Tage, die ihn aufwachsen sehen; er zieht die Substanz seines Schaffens aus der jedesmaligen Gegenwart. Hat er etwas Eigenes zu sagen, so drängt das neue Gedankenmaterial zu neuen Formenbildungen. Die Ensembles in Straussens „Ariadne" sind, so flüssig sie dahinrauschen, ganz anders dramatisch gefärbt als die gewiss unvergleichlichen der „Nozze di Figaro". Wer es nur immer in der Neuzeit versuchte, sich wieder stärker an den *alten* Operntyp anzulehnen, der erwies, dass ihm die produktive Ader abgeht. So der sehr respektable Peter Gast, dem selbst die beredte Fürsprache eines Nietzsche nichts nützte. So Mascagni, der um der rückschrittlichen Tendenz seiner inhaltleeren „Maschere" willen von der italienischen, im Durchschnitt nicht übermässig fortschrittlich gesinnten Kritik hart mitgenommen wurde. Zudem: es ist freilich unsinnig, wenn man Opern, seien sie von Mozart oder Weber, von Verdi oder von Bizet, zu Wagnerdramen aufzublasen sucht. Das taten

und tun auch weder Bülow noch Mottl, weder Strauss noch Weingartner. Das tun nur Kapellmeister zweiter und dritter Ordnung, vor Allem aber Regisseure, die, unbeschadet sonstiger vorzüglicher Eigenschaften, nicht musikalisch fühlen. Doch ungeachtet dessen, dass man Mozart als Mozart, Weber als Weber und nicht als antizipierten Wagner darstellen soll, ist es für den Zuschauer notwendig, das die Arien, den Dialog, die Ensembles dieser Meister begleitende Spiel Schritt für Schritt zu verfolgen. Mozart und Weber haben keine Puppen auf die Bretter gestellt, sondern *Menschen*. Die Bildnisarie Taminos, die grosse Arie des Max im „Freischütz" sind, natürlich in ihrer Art, nicht in der Bayreuthischen, vollkommene kleine Monodramen, bei deren Wiedergabe die Geberde nicht nur gelegentlich einzusetzen, sondern sich während der ganzen Dauer des Stückes mit dem Gesang zu verschmelzen hat. Verdi wurde sehr ungehalten, wenn, nicht etwa bei Proben zum „Othello" oder zum „Falstaff", sondern bei solchen zum „Rigoletto" oder „Trovatore" die Sänger sich ohne Rücksicht auf die Szene in Klangschwelgerei gütlich taten. Letzten Endes: wer Musik komponierte oder komponiert, bei deren Ausführung man die Augen schliessen kann, der gibt ihr den Geleitsbrief für das Konzertpodium, nicht für die Bühne. Das „Theatron" ist zum *Sehen* da.

Kein klarblickender Architekt wird sich auf die wurmstichige Logik solch' dilettantischer, bald im Vergangenheits-, bald im Zukunftsnebel herumtastender Aesthetiker stützen. Die Alternative ist diese: ent-

weder der Baumeister hat kein Verständnis für die Natur der Oper, wie sie sich in den Meisterwerken früherer Epochen offenbart, und für das zum Musikdrama leitende Evolutionsprinzip. Dann eignet ihm nicht das Recht, der für die Szene geschaffenen Musik ein Haus zu errichten. Oder er hat jenes Verständnis. Dann bleibt ihm nichts übrig, als den Typ des Deutschen Bühnenhauses zu wählen, bezüglich weiter auszubilden. Schliesst er als Einer, der fühlt und weiss, worauf es ankommt, dennoch ein unter allen Umständen fatales Kompromiss zwischen Rang- und Logenkonstruktion und Amphitheater-Ausschnitt, dann wird er als aufrichtiger Mann offen erklären: ich verstehe mich dazu, weil ich den Auftrag aus Eherbietung gegen eine hohe Stelle oder aus Geschäftsrücksichten nicht abweisen darf. Doch er wird nicht versuchen, ein Zwiespältiges ästhetisch zu rechtfertigen.

Ceterum censeo: man reisse das Opernhaus nieder!



Nachdem ich das Obenstehende zu Papier gebracht hatte, besuchte ich ein römisches Vorstadttheater. Der teuerste Platz im Hause kostete zwei Franken. Eine Uraufführung. Das Stück entpuppte sich als elender Schmarren; die Szene, miserabel beleuchtet, war augenscheinlich aus drei Trödelläden zusammengestohlen. Aber die Darsteller spielten hinreissend. Sie zeigten die herrlichsten Profilwirkungen und brachten jedes Wort deutlich, tonschön und mit unfehlbar richtiger, logisch-dramatischer Betonung. Nach Schluss der Auf-

führung freundete ich mich mit dem Souffleur an, zahlte ihm einen Liter Frascati und fragte ihn, als er zutunlich geworden, wieviel Proben seine Leute gehabt hätten. Er antwortete: eine.

Seit Langem wusste ich, dass man Italien für ein glückliches Land zu halten habe. Aber dass es so glücklich sei, keiner Theaterreform zu bedürfen, das hatte ich mir doch nicht vorgestellt.

Frägt sich nur, ob ein Theater ohne bodenständige gehaltvolle Tragödie und mit zerflatternder Szene für die Empfindungsweise moderner Deutscher noch ein rechtes Theater sei.

Einer meiner Freunde meinte einmal, es wäre schade, dass wir uns für die deutsche Bühne nicht den italienischen Schauspieler ausleihen könnten. Darauf war zu erwidern: das klänge ganz gut. Doch verkörperte jener Schauspieler auf seinen einheimischen Brettern das eigentlich produktive Element, während als solches bei uns die Dichter angesehen werden müssten. Und diesen würde ein ihnen zugesellter Nebendichter begreiflicherweise arg in die Parade fahren.

XVII.

Nicht oft, nicht scharf genug kann es betont werden: wir Reformer in Deutschland mühen uns für den dramatischen Dichter und Tonsetzer. Und um ihretwillen für den, der ihr Wort, ihren Gedanken verdeutlicht: für den Schauspieler und Sänger. Das neue Theater, die neue Szene, die wir erstreben, sollen lediglich Mittel zum Zweck sein. Wenn wir also den Schauplatz

der Zukunft rüsten, müssen wir das Hauptaugenmerk darauf richten, den Darsteller, der solchen Schauplatz beherrschen und sich auf ihm auswirken soll, in geeigneter Art zu erziehen und vorzubereiten.

Wer gibt heute für diesen Darsteller den Ton an? Kein Künstler, sondern ein Virtuose. Max Reinhardt.

Eine Gesellschaft zur Veranstaltung von „Deutschen Volksfestspielen" wurde gegründet. Für das Unternehmen traten die Oberbürgermeister der führenden grossen Städte mit ihren Namen ein. Fortan soll sich auch der Aermste jeden Sonntag seines Shakespeares erfreuen. Nur wenige Pfennige braucht er zu erlegen. Endlich wurde das Rezept für die seit Jahrtausenden erstrebte allgemeine Verbrüderung gefunden: das „Theater der Fünftausend" ist dazu ausersehen, die Kluft zwischen dem Schlotbaron, dem Kommerzienrat und dem Mann mit der schwieligen Hand zu überbrücken. Binnen Kurzem gibt es keine Sozialdemokratie mehr. Die Macht der Tragödie bezwingt alle Unzufriedenheit. Die bestehende Staats- und Gesellschaftsordnung ist endgültig gerettet.

„Man" berief Max Reinhardt, um solch' Wunder zu vollbringen. Man weiss eben nicht, was man tut. Oder — „man" stellt sich so, als ob man es nicht wüsste.

Was müsste bei deutschen Volksfestspielen zu höchsten Ehren kommen? Deutsche Sprache, deutsches Empfinden, deutsche Kunst. Welch' Verhältnis hat Reinhardt dazu?

Stellen wir uns vor, die Aufgabe, französische

Volksfestspiele zu inszenieren, würde einem Pariser Theaterdirektor übertragen, der in seinem Hause mancherlei Regieprobleme recht anregend behandelte, doch eine sehr saloppe Sprechweise duldete. Ein Wutschrei schölle durch ganz Frankreich! Denn der Tag eines Volksfestspiels wäre — für den Franzosen — ein hoher nationaler Feiertag, an dem das kostbare Gut der Sprache in hellstem Glanze aufzuleuchten hätte! Wer in Italien Einem zu Würden und Auszeichnungen hülfe, der die Sprache missachtet, der sähe sich unter einem Berg von faulen Eiern und Kohlstrünken begraben. Aber in Deutschland?

Gilt es Volksfestspiele, so ist es ein starkes Stück, sich darüber hinwegzusetzen, dass man auf keiner grösseren Bühne des Reiches mit der deutschen Sprache so willkürlich, so gewalttätig umgeht wie auf der des Berliner „Deutschen Theaters". Reinhardt lässt aussergewöhnlich begabte Künstler wie die Eysoldt und die Durieux, wie Bassermann und Moissi, nicht nur deshalb mit Vers und Prosa ungestraft groben Unfug treiben, weil ihm die Herrschaft über seine vom Publikum und von einem geistig unselbständigen Teil der Presse verwöhnten weiblichen und männlichen Primadonnen aus der Hand glitt, sondern auch, weil er für das Beseelte, Innige, Tiefe und ebenso für das Charakterstarke der deutschen Sprache kein Ohr hat. Wer ihn selbst in früheren Jahren öfters spielen sah, wer sich beispielsweise an die gedrechselte, mit slawischen Eigenheiten und Orientalismen untermischte Tongebung seines „Wachtmeisters" in der „Minna von

Barnhelm" erinnert, der weiss Bescheid. Als 1908 die Inszenierung des „Faust" im Münchner Künstlertheater vorbereitet wurde, legte ein Mitglied des Arbeitsausschusses — sein Name ist gleichgültig — den höchsten Wert darauf, nach jeder der unzähligen Bühnenproben sich mit einigen Hauptdarstellern über Vokal-, Konsonantenbehandlung, Atemeinteilung und Aehnliches eingehend auszusprechen. Wie dann Reinhardt ein Jahr darauf das Werk über die gleichen Bretter führte, erwies es sich, dass eine Durcharbeitung der Rollen in sprachlicher Hinsicht gar nicht unternommen oder in den ersten Anfängen stecken geblieben war. Um Alles in der Welt: was würde ein Heinrich Laube gesagt haben, wenn bei seinen Lebzeiten sich Jemand zum Leiter Deutscher Volksfestspiele hätte berufen lassen, der vom unendlichen Wohllaut Goethes, vom schwebenden Rhythmus Schillers kaum etwas ahnte! Welche Groteske! Und der deutsche Blätterwald widerhallte von jauchzenden Zurufen!

Reinhardt ist ein äusserst findiger und geschickter, hier und dort fast genialer „Arrangeur". Der behendeste, glänzendste, blendendste Feuilletonist der Szene. Von allen Zeitströmungen schöpft er einigen Schaum ab und verrührt ihn in seinem Regietopf. Doch wie wir die flotten, auch geistreichen Techniker der Spielart Paderewski und Rosenthal als Beethoven-Ausleger mit guten Gründen ablehnen, so bestreiten wir Reinhardt das rechte Verständnis für Shakespeare, das innere Verhältnis zu Goethe und Schiller. Was an seinem „Sommernachtstraum", seinem „Hamlet", seiner

Kleist- und Hebbel-Interpretation unterhaltend, wirksam, fesselnd ist, das fällt in den Bereich der angenehmen, doch keineswegs unentbehrlichen Zugaben. Man könnte diese geruhig wegstreichen und dann sagen: So! Jetzt wollen wir einmal Shakespeare und Hebbel im Geist und in der Wahrheit inszenieren! Soll just dieser Virtuose des Nebenbei dazu ausersehen sein, dem deutschen Volk, ergo denen, die das Markstück vor der Kasse dreimal umwenden, seine Dichter näherzubringen? Noch schlimmer: ein Volkserzieher auf erhöhtem Sitz muss beim Zuschauer stets, auch in heiteren Stunden den Eindruck erwecken, dass der Menschheit Würde in seine Hand gegeben sei. Reinhardt aber gehört zu denen, die Schillers „Schaubühne, als eine moralische Anstalt betrachtet" mit einer Fratze abtun. Man brauchte wahrlich nicht prüde zu sein, und musste sich doch für die in den Zuschauersaal geratenen anständigen Frauen schämen, als in dem von seinen Begründern dem „Wahren, Guten, Schönen" geweihten Künstlertheater ein Pflegebefohlener Reinhardts bei der Wiedergabe der „Lysistrata" den unverfälschten Bordellton anschlug, als ein anderer seiner Kostgänger in die „Revolution in Krähwinkel" einen Bauchtanz einlegte, den man in Afrika von besseren Wilden erheblich weniger gemein ausführen sehen kann, als schliesslich in der von ihm neu aufgefrischten „Schönen Helena" eine Rotte gedungener englischer Dirnen schamlos entblösst auf einem Laufsteg über die Hörer hinwegraste.

Nun gut: seine „Lysistrata" wird Reinhardt dem kunsthungrigen Mann aus dem Volke kaum zu bieten

wagen. Doch er setzt ihm griechische Tragödien vor. Einen „Oedipus", eine „Oresteia". Nach dem Urteil aller Feinempfindenden schlimme Karikaturen, auf die man Goethes Wort anzuwenden hat: „Freilich, wenn man in der Poesie nur den Stoff erblickt, der dem Gedichteten zum Grunde liegt, wenn man vom Kunstwerke spricht, als hätte man an seiner Statt die Begebenheiten in der Natur erfahren, dann lassen sich wohl sogar Sophokleische Tragödien als ekelhaft und abscheulich darstellen." Dazu: von der Gräkomanie der Winckelmann-Schule haben uns die Männer der „Sezessionen" in der bildenden Kunst — hoffentlich endgültig! — erlöst: es wäre hohe Zeit, auch die, leider von dem sonst so wundervoll hellsichtigen Richard Wagner wieder mit viel schönen Reden aufgefrischte Gräkomanie im Bereich des Dramas zu verabschieden. Um den Punkt auf's I zu setzen: *der ganze Gedanke der Reinhardtischen Volksfestspiele ist aus einer dilettantenhaft missverständnisreichen Uebertragung antiker Bühnengegebenheiten auf die Kunst- und Oeffentlichkeitssphäre des dem Althellenentum diametral entgegengesetzten zwanzigsten Jahrhunderts entstanden.*

Im Aufwachsenlassen einer Kunstanschauung und eines bewussten dramatischen Mitempfindens bei noch Naiven ist nicht von Griechen und Römern, nicht von Sophokles und auch nicht von dem Shakespeare des „Julius Cäsar" und des „Coriolanus" auszugehen, sondern von Schiller, wie das im Wirkungsgebiet des Charlottenburger

Schillertheaters, der Berliner, Wiener und anderer „freier“ und Arbeiterbühnen längst geschehen ist: an Stätten, wo man seit Jahren gegen ein Entgelt von fünfzig Pfennigen Meisterwerke der *deutschen* dramatischen Literatur in sehr annehmbarer Wiedergabe sehen kann, ohne dass dabei dem Zartfühlenden mit verwaschenen, unüberlegten Reden vom „sozialen Ausgleich“ in den Kelch des Genusses herbe Wermutstropfen geträufelt werden. Was will, was kann man von Schiller vor- und in einem Raum darstellen, in den man fünftausend Hörer einschachtelt? Haben wir mit Recht darüber zu klagen, dass schon bei der Aufführung von Schillerischen und Shakespearischen Dramen in unseren Opernhäusern Mimik, Geste, Tonfärbung stark vergröbert werden müssen, damit die höher Sitzenden der Handlung überhaupt nur in ihren äusseren Umrissen zu folgen vermögen: wie soll das erst werden, wenn man die doch ebenso auf das Zarte wie auf das Starke gestellten Organismen in eine Monstreausstellungshalle oder einen Zirkus schleppt? Einzelne Szenen aus dem „Wilhelm Tell“ wären dort vielleicht mit Ach und Krach herauszubringen. Wer indessen das Drama auf Schweizer Freilichtbühnen sich abspielen sah, der hat Klarheit darüber, dass der Verzweiflungsausbruch Melchthals — kein Spektakelstück, meine jugendlichen Helden! —, dass der Tod Attinghausens, die Szenen zwischen Rudenz und Berta im und am übergrossen Raume kläglich scheitern. Doch „Wallensteins Lager“! höre ich einwenden. Ja, wenn die mit ihren barocken Sprüngen ausdrücklich auf die beredteste Mimik

angelegte Kapuzinerpredigt nicht wäre! Soll man noch im Einzelnen ausmalen, welch' Geschick der verträumten Monologe des schönsten deutschen Märchenstückes, der „Jungfrau von Orleans", im neuen, von Stallmist durchdufteten Nationaltheater harrt? Oder nachweisen, wie der Freiheitsschwärmer Posa im Zirkus Reinhardt notgedrungen zum Brülldemagogen würde? Oder gar die Möglichkeit in's Auge fassen, dass man sich erdreistete, den mit seiner zartnervigen Lyrik durchaus auf die kurze Szene angewiesenen Chor der „Braut von Messina" in etwelche Maschinenhalle zu schleifen und dort als kreischende Oedipushorde umzufrisieren?

Worauf will Reinhardt, der Fuchs, denn schliesslich hinaus? Heute schliesst er sich denen an, die für das Schauspiel intimere Räume verlangen. Morgen reckt und zerrt er es in Riesenrotunden auseinander, gegen die gehalten die ungefügen Opernkästen noch Puppenstuben sind. Sollen wir ihm glauben, wenn er die weisse oder wenn er die knallgelbe Fahne aushängt? Oder meint er, dass für das, was er von seinem plutokratischen Standpunkt aus Volk nennt, die vergröberte, vergewaltigte Dichtung gut genug sei? Für das brave folgsame, ach, so suggestionsfähige Volk, das mit dem Ankauf von fünftausend verhältnismässig billigen Eintrittskarten ein erheblich höher ausgerundetes Sümmchen zusammenbringt als die reichen Leute mit dem Ankauf von fünfhundert teuren. —

Als sich das antike Mysterium nicht mehr recht zugkräftig erwies, kam die Reihe an die christliche Le-

gende. Reinhardts „Mirakel“ nimmt sich wie eine Parodie auf die religiösen Volksschauspiele des Mittelalters aus. Hier wie dort kein einheitlich zusammengestimmter Bühnenbau; hier wie dort für den Zuschauer die Nötigung, sich reihum auf wechselnde Sehfelder einzustellen; hier wie dort kein Anstreben dichterischer Wahrscheinlichkeit, sondern ein Zusammenfassen alles Entscheidenden in grober Versinnlichung eines Wunders. Nur dass in den alten Spielen eine goldechte Naivität mit dem Krassen und Willkürlichen versöhnt, während in der bigott gefärbten Reinhardtischen Feerie studierte Einfachheit und ausgeklügeltes Raffinement auf's übelste gemischt sind. Wundersam innige alte Marienlieder und dazu das Ineinanderwirken von vierzig auf umlaufender Rundgalerie unverdeckt nebeneinander gereihten Scheinwerfern: das ist wohl das Aergste, wozu sich Gefühlsroheit und unbekümmerte spekulative Keckheit versteigen können. Diesem Ungeheuerlichen gegenüber fällt die Stillosigkeit, mitten in eine „Pantomime“ ein wildes Massengeschrei einzulegen, gar nicht mehr sonderlich in's Gewicht.

Schade um das starke, zur Charakterlosigkeit herabgesunkene Talent Max Reinhardts! Vielleicht ist seine geschichtliche Bestimmung die, alle erdenklichen Inszenierungs-Techniken derart durcheinanderzuwirbeln, dass sich nach ihm aus dem Chaos von Farben und Formen das schlicht Zweckmässige, künstlerisch Ueberzeugende wie mit Naturnotwendigkeit herausschält. Aehnlich wie in der Musik des neunzehnten Jahrhun-

derts just die Hochspannung des Virtuosentums einer neuen Ausdruckswelt zum Dasein verhalf.

XVIII.

Wie sieht es zurzeit mit der Opernregie aus?

Im Ganzen noch trauriger als mit der Schauspielregie. Siegfried Wagner, mit der stärkste „Szeniker“ der Gegenwart, hält mit wunderlicher Hartnäckigkeit an der alten Dekorationsbühne fest und spinnt somit in seinen Bayreuther Einrichtungen der „Meistersinger“ und des „Ringes“ anregende, oft geistreiche Variationen über ein verstaubtes, vermoderndes Thema aus. Die Opernregisseure der ständigen Bühnen hinken ihren Kollegen vom Schauspiel gemächlich nach und sind gewöhnlich in der Hand ihrer Maschinenmeister, die mit wenig Witz und viel Eigendünkel grosse Kunstinstitute tyrannisieren. Einen fähigen Maschinenrat, der, wie Goethes wackerer Mieding, seine höchste Ehre darin setzte, der künstlerischen Oberleitung als bescheiden williger Helfer zu dienen: ihn wird man so leicht nicht mehr finden. Im Ganzen lebt man aus der Hand in den Mund. Hat man Zeit, so wird ein wenig stilisiert; muss es rasch gehen, so behilft man sich mit dem alten Kulissentrödel. Ist Geld da, so schafft man kostspielige plastische Dekorationen an; soll gespart werden, so begnügt man sich mit bemalter Leinwand. Es fehlt an erfinderischen Begabungen; es fehlt am stetigen Willen zum Fortschritt und oft auch am Fleiss und an der rechten Liebe zur Sache. Sinn- und pietätvolle Regiearbeit wird nur an

wenigen Stätten geleistet: so in Dessau, und neuerdings in Stuttgart. An den beiden reichstausgestatteten Hofbühnen, der Wiener und der Berliner, verrückt das vordringliche Dreinfahren der in der Erledigung von Verwaltungsangelegenheiten bestbeschlagenen, doch allem Künstlerischen gegenüber engsichtigen Intendanten den Musikern das Konzept. Herr von Hülsen glänzt als liebenswürdiger, sich gern in bengalischem Feuer verklärender Dilettant: darauf ist sein Ruf gegründet — und somit bleibt sein Einfluss beschränkt. Anders steht es um Hans Gregor, der aus seinem Mangel an musikalischer Begabung ein System entwickelt hat. Denn in Deutschland richtet ein System stets weitgreifendes Unheil an, mag es auch auf unhaltbaren Voraussetzungen beruhen.

Gregors A und O ist: die tiftelnde Inszenierungsmethode des naturalistischen Schauspielregisseurs auf die musikalische Tragödie und Komödie zu übertragen. Barer Unsinn. Wenn Wagner den Satz aufstellte, dass Orchestervortrag, Deklamation und Spiel immer im Einklang stehen sollen, so heisst das nicht, dass man jedem Taktteilchen und jeder Achtelpause ein Geberdenschwänzchen anzuhängen hat. Gregor der Unmusikalische aber sprach: „Unsere Oper ist viel, viel rückständiger als unser Schauspiel: in der Oper spielen wir, wie wir Mitte des vorigen Jahrhunderts gespielt haben, und nur gerade Bayreuth ist einem gewissen Opernstile zugute gekommen. Woran das liegt? Meines Erachtens daran, dass überall, mit alleiniger Ausnahme Münchens vielleicht (Possart, Mozart-Insze-

nierungen!), das erste und ausschlaggebende Wort in der Inszenierung dem Kapellmeister gehört. Aber die Bühne ist kein Konzertsaal. Die Bühne soll, wo immer, im Schauspiel wie in der Oper, ein Stück Leben sein. . . . . . . Die Oper braucht, um voll ihre Aufgabe zu meistern, die theatralische Ausgestaltung so gut wie das Schauspiel. Daher ist dem Kapellmeister, der dem Opernwerke natürlich in erster Linie von der musikalischen Seite beizukommen sucht, ein Widerpart nötig, der nicht duldet, dass aus Rücksicht auf die musikalische Ausführung die szenische Wirkung eine Einbusse erleidet."

Als diese programmatischen Sätze veröffentlicht waren, stellte eine angesehene Zeitung allen Ernstes die Frage zur Erörterung: muss ein Opernregisseur musikalisch gebildet sein? Und tüchtige Fachleute legten ihre Denkerstirn in Falten und antworteten allen Ernstes mit wohldurchdachten theoretischen Betrachtungen. So sind wir in Deutschland. Klopfte Jemand mit den klugen Worten an unsere Tür: muss ein Maler Oel- von Wasserfarben unterscheiden können? — oder: muss ein Schneider mit der Nähnadel Bescheid wissen? so würden wir uns, gesammelten Geistes, an unseren Schreibtisch setzen und mit aller gebotenen Gründlichkeit beweisen, dass eine gewisse Fertigkeit in der Nadelführung für den Bekleidungskünstler immerhin wünschenswert sei.

„Der Kapellmeister, der dem Opernwerke *natürlich* in erster Linie von der musikalischen Seite beizukommen sucht . . . ." Natürlich? Weswegen? Weil er

in seiner Jugend ein Konservatorium besuchte? Weil er im Orchesterraum thront? Hat Gregor einmal gesehen, wie Felix Mottl vom Pult des Operndirektors aus *gestaltete?* Oder auch, wie Richard Strauss den musikalischen Dialog in Fluss bringt, vorausgesetzt, dass er nicht seinen symphonischen, sondern seinen dramatischen Tag hat? Oder wie Gustav Mahler eine Partitur in packendes Bühnenleben umsetzte — sofern ihn nicht der Nüancenteufel ritt? War Gregor ausser Stande, sich klar zu machen, dass solche Künstler, wenn sie vor der Rampe den Stab führen, vom ersten bis zum letzten Takt die Musik als Ausdrucksmittel auffassen und verwenden, mit dem sie das Entstehen, Aufwachsen und Zurückebben einer szenischen Handlung darstellen? Dass sie, unbeschadet der Wahrung der Schönheitslinie, mit Singstimmen, Streichern und Bläsern dem Hörer vor Allem den Entwicklungsgang des *Dramas* klarlegen und die Charakteristik der Personen in eindruckvollen Farbenwerten vollenden, dass sie gerade auch die Lücken im dramatischen Aufriss einer Oper durch Feinheiten der Vortragskunst als mitschaffende Regisseure verdecken? Dass jeder Einsatz, jeder Wink, den sie bei guter Disposition geben, ein Stückchen organisches Theater hervortreibt?

Freilich sind noch immer vielgenannte Opernkapellmeister, Träger berühmter Namen, am Werk, die sich vor den Kulissen anstellen, als ob sie sich im Symphoniesaal befänden, und die den Regisseur, der ihnen „die ganze Arbeit auf der Szene abnimmt", mit Lobsprüchen überhäufen. Diese behaupten zweifellos ihr

Amt als Bühnendirigenten nicht mehr zu Recht. So wenig die Gabe, komponieren zu können, ohne Weiteres identisch ist mit der Befähigung, eine lebensvolle Oper zu schreiben, so wenig ist der geborene virtuose Orchesterbeherrscher an sich schon zum Opernleiter geschaffen. Es gilt jedoch nicht etwa, durch Erweiterung der Machtbefugnisse des Regisseurs den Wirkungskreis der Kapellmeister einzuschränken, in deren Adern der ganz besondere Saft des Theaterblutes rinnt, sondern es gilt, aus der Arbeitssphäre der Bühne die Dirigenten auszuschalten, die in der Partitur nur Noten und keine szenischen Bilder sehen, die nicht jedes Zeitmass, jeden Tempowechsel und -Uebergang aus dem Fortschreiten der Handlung und des Dialoges wie mit Naturnotwendigkeit zu entwickeln vermögen.

Ein Hans Richter war bei den ersten Bayreuther Ring-Aufführungen nicht der Künstler, in dessen Hand alle Fäden zusammenliefen, sondern der hingebungsvolle, gewissenhafte, ebenso kluge als warmherzige ideale Konzertmeister. Der eigentliche Kapellmeister des Festspielhauses, der auch das Orchester von der Bühne aus lenkte, blieb Richard Wagner. Hier handelte es sich um ein Ausnahmeverhältnis; das beherrschende Genie suggerierte seine Auffassung: alle Anderen verkörperten nur „Wotans Willen". Zu Wien lief dann Gustav Mahler seinem Mitbewerber Richter, dem Musiker von tieferer Empfindung, aber bescheidenem szenischen Gestaltungsvermögen, den Rang ab, weil er sich für die Bretter geboren zeigte. Im Uebrigen war es Wagners unzweideutig ausgespro-

chene Ansicht, dass der Künstler, der seine Werke als führender Musiker „darstelle", auch die entscheidenden Regieanordnungen treffen solle. Wie auch anders? *Nur Einer kann gebieten!*

Die alte, brüchige, knarrende Arbeitsmechanik ist heute an den meisten Opernbühnen das stärkste Hemmnis des gesunden Fortschritts. Not tut eine den Ergebnissen der Wagnerischen Umwandlung angepasste Aufteilung der Befugnisse und Obliegenheiten. Dem Intendanten oder Direktor bleibe die Repräsentationspflicht gegenüber dem Hofe oder den städtischen Behörden, die Wahrung der Disziplin, die letzte Entscheidung in Finanzfragen vorbehalten. Dagegen soll und kann in allen künstlerischen Angelegenheiten des Opernwesens allein Einer Herr sein: der Kapellmeister von ungewöhnlicher musikalischer Fachbegabung, der das rechte Theaterblut in den Adern, den untrüglich sicheren Blick für jede Art szenischer Wirkungen hat und nach der Anleitung der Partitur ein geschlossen einprägsames Bühnenbild wenigstens in allgemeinen Umrissen zu entwerfen und auszuführen vermag. Denn durch Wagner und von ihm aus weiterbauend sind wir zur Einsicht gelangt, dass der Dirigent das Herz des gesamten lebendigen Bühnenorganismus ist, von dem ausgehend die Blutwellen sich über die ganze Spielfläche hin bis in ihre kleinsten Winkel ergiessen. Wer das „innere Ohr" für Mozart, Weber, Wagner hat, der „hört" aus den von diesen Meistern niedergeschriebenen Notenzeichen Gesten, Gruppen, Farbenzusammenstellungen und Beleuchtungen heraus. Vorüber

ist die Philisterperiode der Nichts-als-Musiker, mögen ihnen auch noch so vortreffliche Musikanten-Eigenschaften nachzurühmen sein. Vorüber im Konzertsaal, wo der Nachschaffende den Beethoven, Berlioz, Liszt nur mehr als Mann von allseitig ausgerundeter geistiger Bildung gerecht zu werden fähig ist. Vorüber erst recht im Theater, wo das sinnvoll-schöne Singen- und Geigenlassen und das architektonisch beweiskräftige Aufrollen der Handlung sich heute gegenseitig stützen und bedingen.

Diesem neuen Typ, diesem Kapellmeister der Zukunft, alias der Gegenwart, hat man als unterstützende Kräfte Spielleiter beizugeben, die ebenfalls in allen einschlägigen musikalischen wie szenischen Wissenschaften bestbewandert sein müssen. Als moderner Direktor würde ich, wie die veraltete Rollenfacheinteilung, so auch die Trennungswand zwischen Kapellmeistern und Regisseuren über den Haufen werfen. Will sagen: ich würde Niemanden als Kapellmeister anstellen, bevor er nicht auch als Spielleiter ausreichende Proben vollgültiger Befähigung abgelegt hätte, und würde den nach Erfüllung solcher Vorbedingung dem Institut Verpflichteten abwechselnd als Dirigenten und als Regisseur beschäftigen. Wie diese regieführenden Künstler dem mit der Obergewalt betrauten Musiker, so sollen ihnen die in den Kulissen-, Beleuchtungs- und Kostümsparten beschäftigten Kräfte untergeordnet sein. Alles das hat man in kontraktlich bindender Form festzulegen. Setzen wir eine derartige „natürliche Ordnung der Dinge“ nicht durch, so wird ein

nicht geringer Teil der Reformarbeit Wagners im Sande versickern.

Wie in unserer Epoche geschwinden geistigen Vorwärtsdringens und Eroberns gar viele in mannigfachen Berufen Stehende mit einer ansehnlichen Ausdehnung ihrer Tätigkeit rechnen müssen, so bleibt es auch den Bühnenkapellmeistern nicht erspart, ihr Hirn und ihren Horizont auszuweiten — oder ihr Amt aufzugeben. Voraussichtlich wird sich der Erneuerungsprozess am raschesten in den Stadttheatern vollziehen. Dann zunächst bei den kleinen, und am spätesten bei den grossen Hoftheatern. Oder vielmehr: bei den Letzteren dürfte er mit der in der Entwicklungsbahn liegenden Umwandlung der Hoftheater in Staats-, bezüglich städtische Bühnen zusammenfallen. Glücklich dann die Zeit, in der es nicht mehr möglich sein wird, dass ein deutscher Intendant als blutiger Dilettant französischen, italienischen oder amerikanischen Tonsetzern vor deutschen gewohnheitsgemäss den Vorzug gibt, über den Kopf hochangesehener Musiker hinweg Engagements abschliesst und Rollen besetzt, und in der weihevollsten Szene der „Meistersinger", während des Wahn-Monologes, zur „Belebung des Interesses" einige mit Gemüsekörben beladene Marktweiber an dem weit geöffneten Fenster der Schusterstube vorüberjagt.

Ein Bühnengewaltiger, der besser als irgend einer seiner Kollegen seine Unwissenheit und Talentlosigkeit durch verbindliche Umgangsformen zu verdecken verstand, sagte einmal zu mir: „Sie haben ganz recht: die Theater müssen reformiert werden! Aber von unten

auf! Morgen werde ich den Hausmeister unseres Instituts entlassen. Er intrigiert, steckt mit den Agenten unter einer Decke, und, ich glaube auch, er stiehlt." „Ein vortrefflicher Gedanke, Excellenz! Aber wie wäre es mit einer Reform von oben an?" „Sehr gut, sehr gut! Doch sollten wir da beim Maschinerie-Direktor oder beim Generalmusikdirektor anfangen? Beide sind eigentlich gleich wichtig!" — —

Geben wir die Hoffnung nicht auf!

* *
*

Heisse Tage wird es kosten, bis im Ringen nach Zielen, wie ich sie mit obigen Betrachtungen in's Auge fasste, auch nur annehmbare Teilergebnisse gewonnen sein werden. Und denen, die für den Fortschritt ihre Haut zu Markte tragen, wird sich bei den neuen Kämpfen wieder die ganze Meute der Geschäftsgierigen und der Cliquenbrödler, der Verknöcherten und der Verärgerten fauchend und geifernd entgegenstellen.

Sei's drum! —

JAQUES-DALCROZE, HELLERAU UND DIE MUSIK

I.

Es war beim Krefelder Fest des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins". Vier Tage, an deren jedem wir mindestens geschlagene fünfundzwanzig Stunden mit Musik durchgegerbt-, -geätzt, -geschwefelt wurden, waren fast vorüber; auch schon zwei Nummern der Schlussaufführung hatte man unter immer häufigeren Seufzern der Erleichterung beifällig aufgenommen. Nunmehr sollte uns ein neues Violinkonzert von Dalcroze bescheert werden. Auf das Erscheinen des Tonsetzers, der sein Werk selbst dirigieren wollte, harrten Alle gespannt — nicht zum wenigsten die bildsauberen Krefelderinnen. Doch der Ersehnte liess sich nicht blicken. In aller Eile verständigte man sich darüber, die Vortragsordnung zu ändern, zwei der fernerhin noch ausstehenden Kompositionen spielen zu lassen. Alles vergebens: noch immer schauten wir ängstlich nach Dalcroze aus. Was war dem armen Manne zugestossen? Endlich erschien er, schob sich indessen, die linke Hand in der Hosentasche, recht gemächlich durch die

Reihen der Musiker zum Dirigentenpulte hin — er hatte eben nur einen längeren, kräftigenden Nachmittagsschlaf getan. Aber wie er da mit rötlich strahlendem Antlitz, schief sitzender Krawatte und vorgedrücktem Spitzbäuchlein vor uns stand, konnte man ihm nicht gram sein. In seinem Lächeln, seinem Blick, seinem ganzen Gehaben gab sich, wie Otto Erich Hartleben gesagt hätte, „ein wahrhaft guter Mensch" zu erkennen.

Gute Menschen erweisen sich als rechte Kinderfreunde. Nun gibt es deren jedoch zwei Arten: solche, die junge Erdenbürger abküssen, (was sehr unhygienisch ist), mit dummen Schmeicheleien langweilen und mit Zuckerwerk überschütten — was sehr bequem ist. Hingegen finden sich auch solche, die für Kinder denken — was das Gehirn mehr anstrengt. Zu den Letzteren gehören Männer wie Alfred Lichtwark und seine Kreise, die auch das Dasein des Kindes durch die Kunst sonniger und fröhlicher gestalten, zugleich aber ohne Pedanterie sein Auge von frühauf für das Leben erziehen wollen. Zu ihnen ist ferner Jaques-Dalcroze zu rechnen. Die Schweizer mit romanischem Bluteinschlag scheinen für theoretisch und praktisch bedeutsame Lösungen wichtiger Erziehungsfragen in ausserordentlichem Grade befähigt zu sein. Auch Dalcroze hat sich eine „pädagogische Provinz" geschaffen und mit Geschick und Glück ausgebaut. Es ist ihm darum zu tun, sich schon der Liebe der Kleinen zu versichern, und sie in vorbereitendem Spiel einer freieren körperlichen Beweglichkeit und heiter-regsam

sich entfaltenden geistigen Selbständigkeit entgegenzuführen.

Vor etwa fünf bis sechs Jahrzehnten, ehe ich den Drill, Zopf und die spärlichen geistigen Freiviertelstunden der Gymnasialerziehung kennen lernte, wurde ich in einen sogenannten Kindergarten geschickt. Ungern ging ich hin. Ich war eine Art Wunderkind, (weshalb auch später aus mir nichts geworden ist), hatte bereits in sehr grünen Semestern allerhand hochverräterische Anwandlungen von Unabhängigkeit und konnte nicht verstehen, warum ich zu Hause, am Flügel, in der Beschäftigung mit dem Puppentheater oder Baukasten tun durfte, was mich freute, wogegen ich in jenem „hortus deliciarum" stets mit vierzig Anderen zugleich auf Geheiss einer liebenswürdigen älteren jungen Dame das selbe Lied singen, die gleichen Arm- und Beinstreckungen vornehmen, die gleiche heitere oder traurige Miene aufsetzen musste — ohne im geringsten zu wissen, weswegen. Hochgeschätzte Freunde im Alter von fünf bis sieben Jahren versichern mich, dass es ihnen heutigestags ähnlich ergehe. Sie sehen nicht ein, warum die Schule sie in ihren Bann zwingt, noch ehe sie zur Schule zu gehen verpflichtet sind, und sie begreifen vollends nicht, dass ihnen angemutet wird, Dergleichen als Vergnügen zu betrachten! Damit soll beileibe nichts gegen Julius Fröbel und die Fröbelianer gesagt sein. Nur scheinen mir denn doch solche Kinder aus der ersten goldenen Freiheitszeit einen besseren Segen in's Leben mitzunehmen, denen man nicht mit sauersüssem Grinsen ins Ohr schreit:

„Jetzt, liebe Kleinen, wollen wir einmal recht lustig sein!" — nämlich nach der Schablone —, und die spielen, wann sie mögen und was *sie* mögen. Zum Beispiel Buben, die auf freiem Felde oder in einer stilleren Vorstadtstrasse ohne strategische Anleitung Erwachsener ihre Schlachten zurüsten und schlagen, oder kleine Mädchen, die sich aus eigener Fantasie mit Topfscherben, Sand, ein paar abgerupften Blumen und drei aufgesparten Schokoladestangen ihre Puppenküche herrichten. Warum denn schon den Kleinsten das Beste, was sie mit auf die Welt gebracht haben, das bischen Individualismus, mit Gewalt austreiben? Ja, heisst es: man muss die Kinder beschäftigen; sonst machen sie Dummheiten. Schlimm genug, antwort' ich, wenn sie keine Dummheiten ausführen; das gibt bedauernswerte Kopfhänger oder gar Mucker. Können sie zu Hause nicht beaufsichtigt werden, so lade man sie auf eine Gartenwiese oder während des Winters in einen warmen Saal, lasse auch eine Gouvernante mit dem Lilienszepter als Ordnungsbehörde herumspazieren, gestatte aber dem einen Pflegling, nach seiner Art in einer Ecke still vor sich hin zu sinnieren, und dem anderen, sich nach Lust zu raufen und herumzubalgen. Für die nötige Uniformierung sorgen später schon der Schuldespotismus, der pappdeckelne Gesellschaftszwang mit dem eingedrillten Gesichterschneiden und Formelgeplapper, der harte, zur Einordnung in Schema B, Litera F und zu frühzeitiger Entsagung zwingende

Kampf um's Brot, die politische Parteischachtelei und weiss der Himmel noch was.

Sofern es aber überhaupt wünschenswert, sofern es möglich ist, Kinderspiele in eine Art System zu bringen, muss der von Dalcroze eingeschlagene Weg beschritten werden. Er zieht nämlich die Fantasie des Kindes zur Mittätigkeit heran, tut also gewissermassen das auf einer Unterstufe, was der rechtschaffene Dramatiker mit einem gutwilligen, mündigen Hörer im Theater vollbringt. Er ersinnt kleine Handlungen, die sich im Zusammenwirken von ein- und zweistimmigem Gesang und Reigentänzen vollziehen, dazu meist in Rede eines Kindes und Gegenrede eines Chores gegliedert sind — Handlungen, an denen sich die kleinen Mitwirkenden in mannigfachen Bewegungen, in freien Variationen des Grundtextes erfinderisch zu betätigen haben. Diese Stückchen lehnen sich in der Regel an Vorgänge aus dem Leben der Erwachsenen an, so zwar, wie sie sich in der Auffassung eines regsamen Knirpses spiegeln. Damit ist schon viel gewonnen. Denn der Ehrgeiz des Kindes strebt dem Erwachsensein entgegen. Nichts ist törichter, als das Kind auf Schritt und Tritt an die Kinderstube zu erinnern. Darf es hingegen in bescheidenen Grenzen nachahmen, was es an Aelteren mit einem oft früh entwickelten Beobachtungsvermögen wahrgenommen hat, dann gewinnt es rascher sichere Haltung und Selbständigkeit.

Zum Anderen hat Dalcroze Recht, wenn er seine Liedchen durch keine mechanisch einzutrichternde, dem zarten jugendlichen Leibe oft nachteilige turneri-

sche Freiübungen, sondern durch Tänze oder doch tanzartige Bewegungen begleitet und ergänzt wissen will. So sehr gerade gutartige verständige Kinder die Schuhriegelei frühzeitig aufgenötigter Tanzstunden als Müh' ohne Zweck empfinden, so sehr haben sie Freude am Tanz, wenn er sich naturgemäss aus der Situation des Spieles ergibt. Wer einmal mit eben flügge gewordenen Leutchen eine Vorstellung von „Hänsel und Gretel" besuchte, der weiss, dass weder die Herrlichkeiten und szenischen Tricks der Engelsleiter noch alle lecker geschilderten und gemalten Delikatessen des Pfefferkuchenhauses die kleinen Zuschauer derart entzücken wie das allerliebste Tanzduett der Titelhelden. Das fährt einem gesund fühlenden Kind in die Glieder wie ein fescher Walzer dem Jungfräulein, das den ersten Ball besucht. Aehnlich muss es den Kleinen gehen, wenn sie Szenen des Dalcroze von Altersgenossen dargestellt sehen: sie bekommen sicherlich Lust, mitzutun. — Zum Dritten rühm' ich an dem feinfühligen Schweizer, dass er den „Ort der Handlung" unauffällig mit wenigen, klar andeutenden Worten erläutert und allein die einfachsten Requisiten: eine Fangschnur, einen Schemel, ein paar Stühle verwendet, die dann die Fantasie des Kindes zu allerhand Herrlichkeiten umzuschaffen hat.

Nur sind diese Tanzlieder ziemlich eng mit der französischen Sprache verwachsen und so zum überwiegenden Teil auf ein andersartiges Volks- und Kunstempfinden gestimmt. Es werden sich allerdings flüssigere und den kindlichen Ton besser treffende Uebersetzungen

herstellen lassen als die zurzeit im Druck vorliegenden; sie wimmeln von Deklamationsfehlern, wie sie im Französischen bei der Eigenart der Versbildung, Betonung und Aussprache im Gesange weit weniger empfindlich berühren. Ich halte es für ausserordentlich wichtig, dass das Ohr des deutschen Kindes von der ersten, bescheidensten musikalischen Unterweisung und Leistung an für richtige Deklamation geschärft wird. Was soll ferner bei uns das „Papa"- und „Mama"-Gestammel! Aber auch ein Uebersetzer von sprachlichem und musikalischem Feingefühl wird nur relativ gelungene Uebertragungen zu bieten imstande sein. Unser „braves Kind" ist etwas Anderes als das „enfant sage" des Franzosen und des französischen Schweizers; es wird — mit Recht — verstimmt, stutzig und unwillig, wenn, wie das bei einer Anzahl der Dalcroze'schen Lieder geschieht, auch in das heitere Spiel hinein die bekannten unausstehlichen Aufforderungen zum Artigsein, zu einem den Erzeugern, Tanten, Urgrossmüttern genehmen und bequemen, feinsäuberlichen Lebenswandel ertönen. Das französische Kind verträgt, drastisch augedrückt, ein erhebliches Mehr an Moralgepauke; die räsonnierende, mit leichterer oder stärkerer Ironie gesprenkelte Gesellschaftsauffassung, die Familienetikette, die dann später oft die mangelnden Gemütsbeziehungen decken muss, liegen ihm im Blute. Von technisch-musikalischen, sich in der Ausführung der Gesänge ergebenden Schwierigkeiten, die das französische Kind seiner Anlage gemäss leichter überwindet als das deutsche, seien nur der öftere Wechsel des

zwei- und dreiteiligen Taktes und die hier und dort sich geltend machende, kupletartig scharfe Pointierung einzelner Strophen hervorgehoben.

Dalcroze schreibt für Kinder, wie er sie in seiner Heimat um sich sah. Das ist hundertmal gescheiter, als wenn er sich ein kosmopolitisches Extraktgeschöpfchen zurechtgewickelt hätte. Wer hat bei uns Lust, es ihm nachzutun? Für das Kind ist die Arbeit der Besten gerade gut genug. Wer schreibt hübsche Tanzliedchen zum Märchen vom „Schneewittchen", zu dem, was nur immer aus Grimm, Musäus, aus Andersen, aus „Tausend und eine Nacht" dem Kinde eingänglich wäre? Wer dichtet um geeignete Gesänge aus „des Knaben Wunderhorn" kleine Geschichten? Solche sollte man dann einer Gruppe von Kindern nicht vorlesen, sondern recht farbig erzählen, so dass ihre Fantasie lebhaft mitarbeitet, und sie unmittelbar darauf von ihnen ohne irgendwelchen szenischen Apparat improvisatorisch zur Darstellung bringen lassen. Nur die Liedchen müssten vorher einstudiert sein — sonst keine Silbe. Das wäre auch ein Weg, um der Kunst im Leben des Kindes Eingang zu schaffen.

II.

England und Amerika mussten uns hart bedrängen, ehe wir uns dazu bequemten, von ihnen zu lernen. Aufschreckend zu erkennen, welchen Schaden eine einseitige Geistesdressur anrichtete. Nun ist wieder Bewegungsfreudigkeit über uns gekommen. Mit dem Wil-

len zum Erobern, mit dem jagenden, beflügelnden Gedanken, der über die Grenzen Deutschlands hinaus auf das Weltmeer und zu fernen Küsten eilt, ist das Bewusstsein rege geworden, dass wir uns für das neue Leben und seine neuen Kämpfe mehr noch in der Palästra und in Feld und Wald als in der Schreibstube vorzubereiten haben. Wollten wir von der Entwicklung nicht überrannt werden, so gab es nur schnelles, schier ungestümes Nachholen. Und so wächst denn jetzt in der Ausübung hundertfachen Sports der Gesamtheit tagtäglich frische Kraft zu. So ist man aber auch schon daran, jene Bewegungsfreudigkeit zu disziplinieren, in der schönen Linie zu bändigen, den Gewinn im Physischen geistig zu adeln. Durch den Rhythmus. Dazu verhilft uns Jaques-Dalcroze. Wie sein grosser Genfer Ahnherr Jean Jacques Rousseau Pädagog und Poet, Musiker und Philosoph. Also vierfach Künstler.

Schaffen ist Zusammenfassen und das Zusammengefasste als neue Einheit lebendig machen. Für den, der einmal die Vorgeschichte der „rhythmischen Gymnastik" schreiben wird, merke ich einige Stichwörter an. Der Rhythmus in der militärischen Erziehung seit Friedrich dem Grossen — der ja auch Tonsetzer war. Pestalozzi und Jahn. Vom Turnplatz zum Kindergarten, und umgekehrt. Rhythmische Vor- und Zwischenspiele in Wilhelm Meisters Wanderjahren. Richard Wagners „schöner Mensch" der Urzeit, der Griechheit und der Zukunft. Die erwanderte Weisheit Nietzsches, des Tanzenden. Der Reigen seliger Geister in der deutschen Symphonik. — In all' diesen Quell-

gebieten schöpfte die suchende Fantasie des Dalcroze. Ein starkes, dem romanischen Blut entspringendes Mitteilungsbedürfnis machte den Zusammenfinder und Erfinder zum Lehrer, die Gabe des plastischen Sehens den Lehrer zum Bildner. So ist er von Ort zu Ort gezogen, um den Heutigen zu weisen, wie der klingende Rhythmus neue Energien heraustreibt und die Blüte des jungen Leibes in dem bezwingenden Reiz der Vollharmonie erschimmern lässt, den wir mit den Althellenen begraben wähnten. Bis dem rastlosen Wanderer von klugen und opferfreudigen Männern eine Heimstätte gesichert wurde, an der er, der gemeinen Sorge ledig, sein Werk organisch ausreifen zu lassen vermag. In der Gartenstadt Hellerau bei Dresden fand er sein Wahnfried.

Nun tauchte in seinem regsamen Geist die glückliche Idee auf, die Ergebnisse der dort von der „Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze“ geleisteten Jahresarbeit in Festspielen zu verdichten. Es galt, einer grösseren, erwartungsvollen Oeffentlichkeit den Beweis dafür zu liefern, dass die rhythmische Gymnastik in Allem und Jedem von künstlerischen Anschauungen ausgeht und die Sphäre absolut künstlerischen Empfindens und Strebens niemals verlässt. Dies im Gegensatz zu anderen, angeblich auf „Hebung des Tanzes“ abzielenden oder sich im Nebelhaften verlierenden Bemühungen, die vom Dilettantismus nicht loskommen — wasmassen die an ihnen beteiligten Persönlichkeiten teils unzulänglich musikalisch veranlagt sind, teils, bei ungenügender allgemein aesthetischer Vorbildung, die Antike missverste-

hen, teils unter allerhand verwirrendem Blendwerk zum Besten eines ausgiebigen Kassenerfolges die grobe Sinnlichkeit aufstacheln. Der Unterschied zwischen dem Anfechtbaren, Kunstwidrigen und dem Guten, lediglich idealen Zwecken Dienenden wird durch die Eindruckskraft des lebendigen Beispiels auch für Unsichere, Schwankende scharf herausgehoben.

* *
*

Die ersten Hellerauer Schulfestspiele entwickelten für das Wollen und Können von Jaques-Dalcroze eine unvergleichlich stärkere Werbekraft als die Vorführungen, die er ehedem mit seinen Schützlingen in einer Reihe von Städten als flüchtiger Gast zu bieten vermochte — auf einem dürftig hergerichteten Podium, ohne das notwendige, liebevoll genaue Zusammenstimmen von Raum, Farbe und Licht mit gebundenem oder freiem Geberdenspiel, ohne den auf füllende Harmonien abgetönten Hintergrund, von dem sich Bewegung, Pantomime und Reigen in bildmässiger Geschlossenheit abzuheben haben.

Zu Hellerau konnten Lehrer und Schüler ihren gestählten, sprungbereiten Willen, ihre Studienergebnisse und ihre improvisatorischen Fähigkeiten in einem Saale zeigen, der einst zu den aesthetischen Eroberungen des zwanzigsten Jahrhunderts gerechnet werden wird. Klarer Ausdruck der Zweckbestimmung, schlichte Schönheit in wohlabgewogenen räumlichen Verhältnissen, Verzicht auf wohlfeilen Zierrat. An

der Eingangseite des gestreckten Rechtecks die Zuschauertribüne von streng amphitheatralischer Anlage — kein Balkon, keine Logen. Gegenüber, bis zum Hintergrunde sich ausdehnend, die Spielfläche, besetzt mit einfachen, in graugelblicher Steintönung gehaltenen, zerlegbaren, dem Charakter und den technischen Vorbedingungen der Einzelvorführung jedesmal angepassten Aufbauten. Gemeinhin in zu starker Betonung der Horizontale. Ein kräftigeres Akzentuieren der *Vertikale*, wie es die poetisch empfundenen, in den oberen Gängen der Anstalt zur Besichtigung ausgestellten Entwürfe Adolphe Appias bekunden, wäre für die Folge zu empfehlen. Denn szenische Aufteilung und Anordnung, so bescheiden sie sich nur immer anlässt, heisst: Architektur, und Architektur muss zur Höhe streben. — Vor der Spielfläche ist das versenkte Orchester untergebracht.

Seine Gliederung, seine Farbe erhält der Gesamtraum durch das Licht. Die Beleuchtungskörper sind, dem Zuschauer nicht sichtbar, an der Decke und an den umlaufenden Wänden hinter weissen Leinwandbahnen in regelmässiger Abfolge angebracht. Der riesenhafte, kunstvoll gefügte Apparat ist noch vervollkommnungsfähig; das ruckweise erfolgende, illusionsstörende Einstellen der Helligkeitsgrade auf einzelne Felder wird später durch ein unmerklich sich vollziehendes An- und Abschwellen ersetzt werden. Ferner wäre anzuraten, die Zuschauerbänke stets möglichst im Halbdunkel zu lassen. Führe ich eine, sei es auch nur mit wenigen Strichen umrissene, sei es auch nur

symbolisch angedeutete Handlung vor, so muss deutlich zur Erscheinung kommen, dass diese Handlung sich in einem der gemeinen Wirklichkeit entrückten Reich, in einem „höheren, reinlicheren“ Ideenkreise vollziehe. Oder man hätte für jede Sonderdarstellung die Zuhörer in die gleichen Gewänder, Mäntel und Trikots zu kleiden, mit denen die Schüler und Schülerinnen der Anstalt angetan wären. Nein doch: wir sind nicht Althellenen und nicht Engländer der Elisabethanischen Zeit. Sondern unsere Kunst hat mit den Gegebenheiten und Bedürfnissen der gegenwärtigen Kulturperiode zu rechnen.

Starken, einhelligen Beifall gewannen sich die Vorführungen, die sich ausschliesslich im engeren Kreise der „rhythmischen Gymnastik“ bewegten und für die Vortrefflichkeit der Unterrichtsmethode wie für den Lerneifer und das rasche Vorschreiten der Zöglinge aller Altersklassen Zeugnis ablegten. Von diesen, in ihrem Kern seit Längerem gefestigten und auch bei der Einfügung in ihren jetzigen erweiterten Rahmen allseitig warm begrüssten Ergebnissen als von einer unanfechtbaren Voraussetzung ausgehend, möchte ich erörtern, wie sich auf Hellerauer Boden Künstlerisches und Pädagogisches ineinanderweben, und was bei dieser Verbindung in der Entwicklungslinie der Zukunft liegt.

*　　*
*

Im ersten Programm-Entwurf war die Interpretation eines Beethovenischen Symphoniesatzes angekündigt wor-

den. Davon nahm man Abstand. Wie nicht anders zu erwarten. Als einer der feinfühligsten unter den lebenden Musikern musste Dalcroze es besser denn hundert Andere empfinden, dass Beethovens Reich eine Welt über dieser Welt darstellt und sich deshalb in pantomimischer Ausdeutung nicht materialisieren lässt — auch nicht auf eine behutsam verständnisreiche, zart zurückhaltende Weise. Er musste davon durchdrungen sein, dass diese Klänge nur in der vom Tondichter geschaffenen Traumsphäre mit unirdischen Vorbereitungen, unirdischen Kämpfen und unirdischen Lösungen Leben haben und wie Sterne im Morgengrauen erlöschen, wenn der „öde Tag" der mit gröberen Sinnen zu fassenden Dinge heraufzieht. Dagegen behauptete sich Johann Sebastian Bach in der ursprünglich festgesetzten Vortragsordnung. Bach, dessen Stimmengefüge Goethe mit kühnstem, grossartigstem Bilde dem Walten der bewegenden Kräfte im Busen Gottes vor der Schöpfung verglich? Wer darf es wagen, diese das All durchdringenden Kräfte mit der Geberde zu symbolisieren? Die Brücke zum Jenseits des schauenden Tondichters zu schlagen? Nun: man hat weder an den monumentalen noch an den tief innerlichen, in herb keuscher Lyrik sich aussingenden Bach Hand angelegt. Als Vorlagen für ein gedächtnisstärkendes rhythmisches Ausschreiten sich verschlingender und wieder voneinander lösender Instrumentalstimmen nahm man nur eine kleine, in Gestalt eines zierlichen Albumblattes entworfene Invention und die C-moll-Fuge aus dem ersten Teile des „Wohltemperier-

ten Klaviers", die ja ausgeprägten Scherzo-Charakter hat. Also Stücke, in denen das Gefühl nicht in Mitleidenschaft gezogen wird. Ihnen schloss sich als Hauptnummer der Uebersetzungen polyphoner Kompositionen in's Figurativ-Plastische die bekannte E-moll-Fuge Mendelssohns mit dem abschliessenden Choral an. Ein Werk, das in seinem wasserhell durchsichtigen Formenspiel, in seiner eleganten Arabeskenzeichnung Eduard Hanslick erheblich näher steht als dem grossen Thomaskantor. Diese nichts weniger als leichten Aufgaben wurden restlos bezwungen. Die Moral: die Versinnbildlichung von Tonsätzen in gebundenem Stil und von Fugen durch eine genau auf die Notenzeichen abgestimmte „lebendige Linienführung" kann für die Aus- und Durchbildung des mehrstimmigen Denkens von beträchtlichem Nutzen sein, *vorausgesetzt*, dass die in Rede stehenden Tonsätze keine erheblichen Gefühlswerte in sich schliessen. Denn wenn in gleichen Abständen hintereinander aufgereihte Menschen versuchen wollten, bei durchgehendem straffen Betonen von Noten und Pausen mittels Vorwärtsgehen und Anhalten den Hebungen und Senkungen von Empfindungen im Unisono Ausdruck zu verleihen, wenn gar drei bis fünf Gruppen auf solche Art die Verschiebungen des Affekts in den verschiedenen Stimmen repräsentierten: dann könnten weder die Mitwirkenden noch die Zuschauer ernsthaft bleiben. Liesse man anderseits den Gefühlsinhalt bei der plastischen Verkörperung einer der vielen unendlich seelenvollen Bachischen Fugen ausser Acht, so wäre das ein Majestätsverbrechen. —

Was könnten weitere Schulfestspiele in der plastischen Wiederspiegelung absoluter Musik bringen? Schubert, Schumann, Chopin, Brahms? Nicht allein die gewaltige, auch die gute Musik schlechthin — von der unguten sprech' ich überhaupt nicht — lässt sich nur dann im Tanz, in freien Rhythmen, in stilisierten oder improvisierten Bewegungen ausdeuten, wenn sie vom Tonsetzer der Terpsichore ausdrücklich zugeeignet ist. Die Mazurka, das Impromptu, die Polonaise Chopins, das Fantasiestück Schumanns, das Lied ohne Worte Mendelssohns: sie sind so, wie sie geformt wurden, in sich geschlossene „Kunstwesen". Es ist unstatthaft, sie auch nur um einen Bruchteil eines Taktes zu verkürzen; es ist unzulässig, ihnen an Farbe, an Erhöhung der Licht-, an Vertiefung der Schattenwirkungen etwas hinzuzufügen — gleichviel ob durch Orchestrierung oder durch Unterstreichen mittels der Geberde. Sonst beleidigt, vergewaltigt, zerstört man sie. Wie es Gedichte gibt, die schon so viel Musik in sich tragen, dass sie den Komponisten von geläutertem Empfinden abweisen, — erinnert Euch des Goethischen „An den Mond!" — so hat jede wohlgeratene, abseits der Szene entstandene Musik soviel Linie, Farbe, Poesie, aufschwellende und hinsterbende Plastik in sich, dass alle Glossen, Zusätze, Verstärkungen vom Uebel sind. Können Schumann und Chopin etwas dafür, dass sie oft nicht von Musikern, sondern von Pianisten gespielt werden?

Gounods „Ave Maria" mag ein gefälliges Stückchen sein. Aber unser aesthetisches Gewissen ist heute der-

art geschärft, dass wir „Meditationen" über ausgerundete Kunst ablehnen.

* * *

Jetzt zu der Musik, die bisher im Bannkreise des Theaters geschrieben wurde, und die entweder als Partitur für eine lediglich durch Miene, Geberde, Tanz zu versinnbildlichende Handlung vorliegt, oder bei Reigen, Opferszenen, ebenmässig gehaltenen Chören mehr oder weniger tanzartige Darstellungen begleitet. Die, unbeschadet schöner dramatischer Kontraste, doch im Wesentlichen symmetrisch gebaut ist. Szenen aus Glucks „Orpheus" wurden uns geboten: die Bezwingung der Furien und Schatten durch die Macht hoheitvollen Gesanges. Wir hatten ein Erlebnis. Dalcroze liess uns den Kretinismus des Balletts vergessen. Er entfaltete wundervolle, sprechende Bilder vor unseren Augen. Er drückte nicht mit der Pantomime auf die Chorstimmen, sicherte den vokalen Elementen den Vorrang, liess nie ausser Acht, dass im Drama das Wort und seine Bedeutung die erste Stelle zu behaupten haben. Er wusste den Aufstieg von den nächtigen Schrecken eines ungeheuren Infernos zum strahlenden Licht der elysaeischen Gefilde ergreifend zu symbolisieren. — —

Zum Licht? Was zögere ich? Es kommen mir einige gewichtige schlagkräftige Sätze aus einer aufhellenden, von Dalcroze vor seinen Schülern gehaltenen Rede in's Gedächtnis: „Aufgabe des Lichtes ist es, die grossen Bewegungen der Musik zu be-

tonen, die körperlichen Bewegungen hervorzuheben, die Linien zu verstärken, die Verbindungen und Gegenüberstellungen zu beleben. Das Licht ist die Orchestrierung der Bewegung." Wie schön, wie wahr! Doch *welches* Licht? Der trübselig matte Kerzen-, Lampen-, Fackelschein der ersten Wiener und Pariser Aufführungen des „Orfeo"? Nein, *das* Licht, das uns die Wissenschaft, die Technik, der für Grosszügigkeit und für Intimität der Farbe ausgebildete Sinn *unserer* Zeit mischen und bereit halten, dazu fähig, in allen Abstufungen und Abschattierungen zu erstrahlen, in unmerklichen Uebergängen auf- und abzuschwellen, sich auf alle Bühnenvorgänge bis in's Kleinste abzustimmen, sie vorzubreiten, zu steigern, in scharf ausgeprägtes Relief zu setzen, in traumhaftem Auflösen zu verflüchtigen. Sagen wir: das Licht, das Richard Wagner, der das neue Musikdrama und das neue Theater schuf, aber an der mit jedem Tage mehr veraltenden Dekorationsbühne festhielt, unter die Komponenten seines Gesamtkunstwerkes noch nicht aufnahm, noch nicht aufzunehmen vermochte. Die Maler haben es für die Szene entdeckt. Aber sie wussten dort mit ihm noch nicht recht umzugehen. Es war vor vier Jahren bei einer Probe im Münchner Künstlertheater. Ein schlichter Innenraum; um ein Fass sitzen und liegen die Handwerker, die sich über die Aufführung der Rüpelkomödie von „Pyramus und Thisbe" beraten. Die tief herabhängende Ampel wirft auf die närrischen Gesellen einen fantastischen Schein; an den schmalen

Seitenwänden des Gemaches zittern einige schwachröt-
liche Reflexe. Ein lebendig gewordenes altniederlän-
disches Kabinettstück. Eine der köstlichsten Bühnen-
wirkungen, die ich je sah, ganz zu breit-behaglich sich
dehnenden Reden passend. Doch die Handlung geht
weiter; der Dialog wird lebhaft, erregt. Die Be-
leuchtung — bleibt stehen. „Meinen Sie nicht, Herr
Professor, dass jetzt das reizvolle, schummerige Dunkel
nach und nach aufzuhellen sei?" „Mich stört's nicht.
Etwas Schöneres kriegen wir doch nicht heraus!" Bei
diesem Entscheide blieb es. Die anwesenden hoch-
begabten Maler hatten kein Bühnenblut.

Dalcroze hat es. Wohlan: er arbeitet für die Ge-
samtaufführung des „Orpheus", die der Inszenierung
des vorbereitenderweise zuerst in Angriff genommenen
Bruchstückes folgen soll, dem Sehen und Empfinden
der Gegenwart gemäss eine vollständige Licht-Parti-
tur aus, der lyrischen Tragödie Schritt für Schritt, Takt
für Takt folgend. Was muss sich ergeben? Eine nicht
zu übersehende Inkongruenz zwischen dieser Parti-
tur und der in ihrer Art wundervollen, aber
auf Barock und Rokoko abgetönten Orchestrierung
Meister Glucks. Die duftige instrumentale Schilderung
des Elysiums ist eines der unbegreiflichsten Wunder
der Tonkunst. Es wäre keine allzuschwere Aufgabe,
dieses Klangbukett durch geeignete Zusammenstellun-
gen am Schaltbrette des Elektrikers wiederzuspiegeln.
Doch dann würde man archaisieren. Archaisieren aber
heisst Künsteln; Künsteln ist der Todfeind der Kunst.
Und kämen wir auch darüber hinweg, so stünden wir

alsbald vor einer neuen Schwierigkeit. Angenommen, dass es, wie zu erwarten, gelingt, den führenden Sängern den Geist Glucks einzuhauchen — hoffentlich singen sie italienisch, damit wir uns bei Festspielen doch der richtigen Deklamation erfreuen! — angenommen also, der Solo-Altistin und den beiden Solo-Sopranen würde Fühlen und Vortragsweise der Tage vor der grossen Revolution suggeriert: kann Solches auch bei den Choristinnen und Tänzerinnen gelingen, die nach den Angaben von Dalcroze die ergänzenden, stützenden, mit dem Orchester in Wechselwirkung tretenden Bewegungen ausführen sollen? Vergessen wir nicht: Gluck reformierte, aber sein neuer Stil war ein Misch-Stil. Er setzte sich zusammen aus dem, was er von der Antike übernahm oder als Gedanke und Ausdrucksweise einer halb im Boden versunkenen Griechheit heraufzufördern wähnte, und aus dem, was ihm das italienische Barock und die französische höfische „tragédie" übermittelten — mit und ohne dass er es fühlte. Jetzt treten die Schülerinnen von Dalcroze auf den Plan. Ihre vorbereitenden Uebungen sind in neuzeitlichem Geist gehalten: denn ihr Lehrer ist kein Rückschrittler. Wie leitet man nun diesen Geist in den so gänzlich andersgearteten über, der zwischen den Parthenon-Reliefs oder, sagen wir, den Dramen des Sophokles und Louis XVI. oszilliert? Und wie ist wiederum solch tortenartig geschichteter Geist mit dem modernen *gestaltenden* Licht zu vereinbaren, das „die Orchestrierung der Bewegung" sein soll?

Durch Kompromisse, gewiss. Durch Zugeständnisse, Anpassungen, Retuschen, die, sofern sie ein Dalcroze vornimmt, möglichst unauffällig erscheinen und die unvermeidlichen Risse und Sprünge nicht mit verblitzenden Theatereffekten, sondern mit geistreichen künstlerischen Improvisationen zudecken.

Aber ich will hemmunglos aufatmen, wenn mir eine neue Kunst verheissen ist. Fliessen mir indessen etliche Leimtropfen in die Kehle, so kann ich das nicht. Freilich: Fortschreiten heisst an Gegebenes anknüpfen. Aber wäre Anstückeln gleich Anknüpfen? Davon nicht zu reden, dass es der Fluch des Kompromisses ist, fortzeugend neue sacrifizi dell' intelletto zu gebären.

* * *

An welche Musik jedoch vermöchte die sich zu bühnenmässigen Vorführungen zusammenschliessende, in ihnen als neue bedeutsame Kunst aufblühende „rhythmische Gymnastik" am besten anzuknüpfen? An die fortschrittliche der Gegenwart. Schärfer gefasst: an das, was heute als ehrliche, gehaltvolle Fortschrittsmusik seine Ergänzung durch eine moderne, sprechende, nicht theatralisch aber dramatisch eingestellte Pantomime sucht — und noch nicht gefunden hat. Denn in einer wagemutigen, wagefreudig zum erweiternden Produzieren reifen Zeit pflegt man der Zukunft von verschiedenen Punkten aus entgegenzuschreiten. Bis man sich begegnet und sich vereint. Es wird, denk' ich, zu Hellerau nicht übersehen, dass in den eigenkräftigen nachwagnerischen Bühnenwerken

auch Fühler gegen ein vervollkommnetes, artistisch geregeltes und doch frei schöpferisches Tanz- und Geberdenspiel hin ausgestreckt werden. Wie in der Lenzfeier der „Rose vom Liebesgarten" Pfitzners, im Erntefest des „Moloch" von Schillings, wie in der Folge der Tanzbilder von Richard Straussens „Salome" und im mimisch ausklingenden Schlussmonolog seiner „Elektra". Auch hier ist die Fantasie der Schaffenden dem vom Kassierer geleiteten Pendelbetrieb unserer Bühnen und vornehmlich der Beschränktheit und Grobschlächtigkeit unserer Opernregisseure weit vorangeeilt.

Betrachten wir im Besonderen die genannten Straussischen Szenen. Sie gewähren in verschiedener Hinsicht wertvolle Aufschlüsse. Einmal bieten sie die besten Fingerzeige dafür, wie die durch Liszt, Berlioz, Wagner und seine Nachfolger entwickelte Technik der Erinnerungs- und Leitmotive auch für die weiter ausgelegte Pantomime nutzbar zu machen sei. Ferner erweisen sie, wie eine ungemein fein verästelte, nach dem Auf- und Abwellen der Situation sich biegende, flüssige, gleitende Polyrhythmik sich mit reichster Farbengebung zu plastischer Ausmodellierung der handelnden Charaktere auf's glücklichste vereinigt.

Stumpfsinnige Kritiker starren wie hypnotisiert auf Straussens Verflechtungen und Brechungen in Harmonik und Instrumentierung, ohne zu merken, dass er als Mehrer im *Rhythmischen* sogar Berlioz um ein ganzes Stück hinter sich lässt. Dalcroze hat für die Weiterentwicklung seiner Schule als befruchtende Zeitele-

mente sowohl solche psychologisch nachtastende Rhythmik als auch die modern differenzierende Harmonik nötig — wie Letztere ja bereits in seinen eigenen Kompositionen auftauchte, noch ehe sich die grossen Probleme der rhythmischen Gymnastik vor ihm aufrichteten. Zum Dritten: es ist intuitiv genial empfunden, wie eine Bellincioni beim Tanz der Salome die unglaublich beredte, die Seele der Prinzessin nach und nach entschleiernde Orchestersprache in Bewegung übersetzt, wie eine Fassbender im bacchantischen Ausschreiten des Triumphgesanges die Gestalt der Elektra zur höchsten dramatischen Extase hinauftreibt. Nur kamen diese Leistungen noch nicht voll zur Geltung. Weil ihnen die mitgestaltende Kraft des modernen Lichtes bisher nicht zur Seite stand. Natürlich nicht im Sinne der Reinhardtischen Scheinwerfer, die die ganze Patentregenbogenscala des Zirkus reihum durchmessen, nicht in dem des Ballettmeisters, der mit einem Handwink Nacht in Tag verkehrt, sondern in dem der mit zartesten Ueberleitungen ausgeschliffenen Straussischen Orchesterkoloristik. Denn Straussens Genie ist nicht, dass er die Farben häuft, sondern dass er sie „ausspart". Endlich lehren die in Rede stehenden Entwicklungskapitel des Musikdramas den selten anzutreffenden, doch immerhin vorhandenen denkenden dramatischen Künstlern und den Dalcrozianern der Zukunft noch ein Hochwichtiges: zu unterscheiden, wo die Geberde, und wo die *Gesichtsmimik* in ihre Rechte tritt.

Schon in den ersten Vorführungen der Schülerschar

des Dalcroze, die ich in der Schweiz und anderwärts sah, gab es allerliebste Dramolets — entzückende Darstellungen launig erfundener Miniatur-Vorgänge, in denen fast Alles fortreissende Frische, packendes Leben war. Nur die Gesichtszüge der Mitwirkenden hielten zumeist den Ausdruck ruhiger Vergnüglichkeit fest, der freilich unvergleichlich angenehmer wirkte als das aufgepappte, gefrorene Lächeln von Balletteusen, der sich aber auf die Dauer doch ein wenig ermüdend anliess. Wie gelangt der Dalcroze-Schüler dazu, seine Mimik auszubilden, auf die Höhe seiner Geberdentechnik zu bringen? Keineswegs, indem er sich nach irgendwelchem Leitfaden vor dem Spiegel die typischen Fratzen für das Abschildern von Liebe, Hass und Eifersucht einbläut, sondern indem er, gewohnt jeder Anregung, jedem Antrieb durch die Musik Folge zu geben, dem Einfluss einer *modern* meisterlichen Orchestersprache unterstellt wird, die im Wechsel, in der Ergänzung, im Zusammenfliessen der Rhythmen, der Klangfarben, der Harmonien, der Akzente hier im Antlitz einen hingehauchten Leidenszug hervorlockt, dort mit sparsam verwendeter, doch um so eindringlicherer Geberde den Arm wuchtig ausholen lässt.

* *
*

Die Gesichtsmimik, die zartere Schwester der Gestensprache, ist in allen bühnenmässigen Darbietungen das „Tipferl auf dem I“. Sie erzielt mit der geringsten äusseren Kraftanstrengung die tiefgehendsten Wirkun-

gen. Aber sie lässt sich schwer oder gar nicht regeln. Sie ist in noch höherem Grade Spiegel und Wertmesser der geistig rührigeren oder stumpferen, der herzwarm oder oberflächlich fühlenden *Individualität* als der in der gehobenen Rede oder im Gesange sich offenbarende subjektive Ausdruck. Der elegische Blick der Duse lässt sich ebensowenig kopieren als das Lächeln der „Gioconda". Unnachahmlich ist der verzehrend leidenschaftliche und doch gebieterische Zug im Antlitz der südspanischen Tänzerin von Sevilla, Jerez oder Cadix, der dramatisch stärksten Vertreterin rassiger Volksmimik. Ein Zug, dem auch der Skeptiker Alles glauben muss — so lange das unvergleichliche Schauspiel dauert. Ihre Nahrung zieht diese unwiderstehliche Ueberredungsmacht aus der Musik. Deren rhythmisches Grundgerüst wurde in lang zurückliegenden Tagen gezimmert. Doch ihre Auffärbung und Auszierung mit mannigfachen nervösen Rückungen, Koketterien, eingestreuten harmonischen Würzen ist modern. Denn man hört das Rauschen der Zeitflügel auch über die Pyrenäen hinweg.

Die Mimik der Frau hat eine Klaviatur in Vierteltönen, die des Mannes nur eine solche in Ganztönen. Dalcroze scheint Schülerinnen zu bevorzugen. Augenscheinlich sieht er in ihnen nicht nur die schmiegsameren, sondern auch die produktiveren Mitarbeiter. Nur muss er ihnen die rechte Musik geben. Die Musik unserer Tage.

Nicht die des achtzehnten oder die des neunzehnten Jahrhunderts in seinen Schlaf- und Vorbereitungs-

Perioden. Nicht die älterer und neuerer Franzosen und Italiener — der Halbromane oder, wenn man will, „Jurassien" Dalcroze ist ein Stück Deutscher geworden, ohne es zu merken. Letzten Endes kommt seine Kunst doch von Bayreuth her. Er sagt: „Weder die Mehrzahl der Sänger noch die Mehrzahl der Komponisten kennt die Gesetze der körperlichen Bewegungen." Wagner kannte sie. Er war der grösste Mime nach Shakespeare. Aber: wir haben immer noch keine idealen Wagnersänger. Das heisst: wer seit 1876 zum Bau gehört, von keiner Parteisophistik umnebelt ist und selbst hinlänglich viel Theaterblut in den Adern hat, der weiss, dass bisher nur wenige Darsteller Wagner in's Herz geschaut haben. Persönlichkeiten wie Heinrich Vogl und Eugen Gura, wie die Sucher und die Mildenburg, wie Friedrichs und van Rooy waren und sind fraglos Meister der dramatischen Deklamation, bedingungsweise auch des deutschen „Canto". Doch nur in eingeschränktem Masse Meister der rhythmischen, aus der Gesamtpartitur, die auch die Szene in sich begreift, zu entwickelnden Geberde und des ihr korrespondierenden Gesichtsausdrucks, also der Faktoren, die Orchester und Gesang zu vollkommener Einheit zusammenschliessen. Dafür kann Wagner nichts. Man soll bei der Ausbildung der Wagnersänger mit dem Studium des durchsichtigen, schlichten Ländlers aus den „Meistersingern" beginnen und mit dem des Liebes-Zwiegesanges aus dem „Tristan" schliessen. Nicht umgekehrt. Die im Rhythmus aufgehenden Bayreuther Darsteller sind bald zu erwarten.

Wahrscheinlich werden sie aus der Hellerauer Schule hervorwachsen oder sich zum Mindesten in und durch Hellerauer Anregungen entfalten.

Gäbe es nur mehr solche Wagnerianer wie Dalcroze! Lebte der Meister noch, so würde er ihn umarmen. Weil er ein der Zukunft entgegen Dringender ist. Und weil er auch an den liebenswerten Wagnerischen Irrtümern teil hat. „Ich will das Schauspiel der Alten wieder aufleben lassen, wo ein grosser Teil des Volkes dem anderen einmal im Jahre ein geistiges und künstlerisches Fest gab, wo Zuschauer und Spieler die selbe künstlerische Erregung teilten.“ Herzlich verehrter Freund: lassen wir endlich die Alten ruhen! Wir sind doch nicht deshalb an den fruchtschweren Weizenbreiten des Lessingischen Denkens entlang gegangen, um die verdorrten Halme seiner Theorie zeitlebens an den Füssen herumzuschleifen. Unermessliches trennt uns vom Theater der Oresteia. Es war Kultstätte — und bei uns können Kirche und Bühne nun und nimmermehr ineinander aufgehen: man muss zugleich religionsfeindlich und ein schlechter Künstler sein, um den „Parsifal“ misszuverstehen. Und jenes Theater wurde unter dem blaugoldigen Himmel des Zeus, umschränkt durch die heroische Dekoration von Berg und Meer, durchglüht von einer ein dithyrambisches Universalgefühl erzeugenden herrischen, nimmermüden Sonne zur einzig möglichen Freilichtbühne. Wir armen Schlucker aber hausen, grübeln und dichten im kimmerischen Nebel. Wir fahren mit unserem Besten, mit der deutschen Musik, erdeinwärts, um das

Feuer aus der Tiefe zu holen. Wir müssen in geschlossenen Bühnensälen enger zusammenrücken, um uns ästhetisch zu wärmen. Darum hat Wagner auch mit seinem Schaffen sein theoretisierendes Träumen weit überwunden und uns sein Bayreuther Odeon errichtet.

Die aus eigener Fantasie geborenen Tanzdichtungen und Pantomimen, mit denen Dalcroze, der Wagnerianer wider Willen, die Programme der ersten Hellerauer Schulfestspiele zum ansehnlichen Teil bestritt: sie fanden nur bedingten Anklang. Man wurde ihnen nicht gerecht, wenn man sie kurzerhand ablehnte, weil die thematisch-musikalische Substanz, aus der sie herausgesponnen waren, stärker auf Originalität des Temperamentes als auf Empfindungstiefe hinweist und einige Körnchen jener zuckerigen Pariser Sentimentalität in sich aufgesogen hat, die dem mit der Kantilene Beethovens Grossgezogenen wesensfremd dünken. Was verschiedene Beurteiler an ihnen unterschätzten — vielleicht weil sie sich nicht genug Mühe gaben, ihm nachzugehen, — war der für den tiefer Blickenden überall hervorleuchtende redlich ernste Wille, die durch die Pflege der rhythmischen Gymnastik gewonnenen neuen Ausdrucksmittel im Sinne gut moderner Kunstentwicklung zu verwerten. Auch im schaffenden Künstler Dalcroze steckt Pfadfinderisches. Nur dass er den Wert jener Ausdrucksmittel zu hoch anschlägt, dass er, in begreiflicher Entdeckerfreude, aus dem gefundenen Schatz mehr an Edelmetall zu münzen sucht, als dieser hergibt. In bewundernswerten Anstrengungen sucht er der Pantomime, der fliessenden Pla-

stik, abzugewinnen, was nur das gesprochene oder gesungene, begrifflich unzweideutige und poetisch gehobene Wort erhellt. In seiner Idylle „Echo“ — bei der man sich als ideelle Dekoration nicht etwa den deutschen Wald oder auch die Abhänge des Hymettos, sondern ein mit feinem Raffinement zurechtgemachtes „paysage intime“ aus der Barbizon-Schule zu denken hat — in jener anmutigen, auf dem Weg von Genf nach Hellerau entstandenen Studie also kommt eine reizende Szene vor: die liebessieche Nymphe belauscht den schlafenden Narciss und will ihre Empfindungen durch die Geberde verdeutlichen. Die ungewöhnlich begabte, im Zauber knospenhaften Mädchenreizes bestrickende Darstellerin erschöpfte sich in Anläufen, ohne ihr Ziel zu erreichen. Mich erbarmte ihrer. Bei jeder Probe musste ich an mich halten, um nicht zu ihr hinüberzurufen: „Aber so *sprich* doch, Kind! Dann sind wir alle miteinander erlöst: Du, Dein Lehrer, dem Du so treu dienst, und wir, die wir Euren vereinten Bemühungen mit herzlichem Anteil folgen!“ Nous voilà, cher maître et ami! Ihre bedeutsame Geste, die Sie bereits mit der symphonischen Musik des Orchesters und des Lichtes so innig verschwisterten, harrt der endgültigen Erlösung durch das gesungene, dramatisch beflügelte Wort.



Hätte ich in Hellerau eine Unterrichtsklasse zu verwalten, so würde ich ab und zu Chorgesänge des Aischylos und des Sophokles in sinn- und metrumgetreuen

Uebersetzungen mit meinen Pflegebefohlenen lesen, um sie im gemeinsamen Sprechen zu üben und ihnen zu weisen, worin der Reiz und die Gewalt des rhythmischen Wellenschlages liegen. Dabei jedoch betonen, dass wir bezüglich des Vortrages nur auf Mutmassungen angewiesen wären: denn der Schlüssel zur Darstellung der antiken Tragödie, die griechische Musik, läge in grundlosen Tiefen des Mittelmeeres. Ergänzend hätte ich ihnen zu sagen, dass wir aus gleichem Grunde das letzte Geheimnis hellenischer Tanzreliefs und Vasenbilder nicht zu enträtseln vermöchten — von dem dilettantischen Herumzerren an den Mysterien altägyptischer Tempelkunst nicht zu reden. Derartige Betrachtungen wären füglich mit der Erläuterung des Baus und der Bedeutung einiger Chorstrophen und Gegenstrophen aus der „Braut von Messina" zu beschliessen, unter dem Hinweis, wieviel dieser gebundene Stil an Aufhöhung durch szenische Bewegung vertrüge, ohne dass man die Bescheidenheit Schillers verletzte. — Ein andermal würde ich meinen jungen Arbeitsgenossen zeigen, wie Raffael, Giulio Romano, Guido Reni, Francesco Albani Tänze und Reigen von Musen, Horen, Nymphen darstellten. Da spräche ich so: Studieren Sie den Akkord, in dem alle Schwingungen und Wendungen der auf einer Tafel, im Dienste eines Hauptmotivs vereinigten Figuren zusammenklingen; erfreuen Sie sich an der Anmut der Gesten, an dem ausgeglichenen Widerspiel des Inkarnats und der Gewänder. Aber ich schiede mich sofort von Ihnen, wenn Sie die Torheit begängen, Renaissance-Gemälde zu

„tanzen". Wenn Sie sich einbildeten, man sei fähig, in die Fläche gebannte Darstellungen, bei denen ganze Empfindungsreihen verdichtet, verschmolzen sind, in lebendige, zeitlich auseinander zu legende Plastik zu übertragen. Wenn Sie dem Wahn verfielen, etwa noch mit Zuhilfenahme einiger altflorentinischer Novellen, der Sonette und Briefe Michelangelos und eines Gesellschaftsliedes des Lorenzo Medici den Geist des Cinquecento heraufbeschwören zu können. Wenn Sie gar aus verstaubten Regalen altitalienische Noten hervorstocherten, womöglich auch ein derartiges Kindslallen neueuropäischer Tonkunst auf wurmstichigen Lauten ertönen liessen, damit nur ja alles „historisch echt" beisammen wäre. Nein, meine lieben Schüler: Kunst ist Harmonie, von *Einem* empfangen, von *Einem* geboren. Leider vergängliche Harmonie. Denn sobald das Kunstwerk reif, vollendet ist, bröckelt mit jeder Stunde ein Stückchen von ihm ab, schwebt seine Seele mit jedem Tage mehr der Vergangenheit zu. Diese Seele ist verschwistert mit dem gesamten Seelenzustand eines Volkes in einer bestimmten Epoche. Wer vermag ihn aus dem Schattenreiche zurückzurufen? Allein ein hochgewaltiger Genius rückschauender Intuition. Deshalb war der Welt nur ein Shakespeare beschieden.

In „Romeo und Julie" webt der Rhythmus der Renaissance. Der tändelnde und der gestaltende, der den Genuss ausschöpfende und der tragische. Genährt vom inneren Klangreichtum des Dichters. Denn was nach seiner Vorschrift die Bühnenmusik hinzuzubringen hat, das sind nur ein paar aufgesetzte, beinahe ent-

behrliche dekorative Glanztupfen. Wenn man mich fragt, was als Hauptwissenschaft in einer Bayreuther Schule erläutert werden soll, so sage ich: Shakespeare. Wenn man mich fragt, wie unsere Konservatorien aus Musikanten-Abrichtungsmaschinerien zu Pflanzstätten der Kultur zu erheben seien, so entgegne ich: Shakespeare. Wenn man mich endlich fragt, welches Kunstheiligen Bildnis man am Aussengiebel des Hellerauer Saalbaus anzubringen habe, so antworte ich mit dreifachem Nachdruck: das des Shakespeare. Noch ein Beispiel, anstatt eitel theoretisierenden Gebläses. Zu London sah ich eine Anzahl Shakespearischer Stücke, darunter das Schauspiel Heinrich VIII., das auch eine Ballszene in sich schliesst. Handelnde: der König und Anna Boleyn, die ehrgeizige Ingénue; der Rest ist Füllsel. Eine Pavane und eine Gigue verbreiten pulverisierte Historie; ein bischen steifes Hofzeremoniell wird nachgeklatscht: dies gibt sich als englische Meiningerei, also als lackiertes Zuckerzeug für grosse Kinder. Dagegen die Hauptsache: jene beiden Personen führen im Einklang des Verses und der aufschnellenden und ermattenden Tanzgeberde ein szenisches Duo von bestrickendster Schönheit aus. Unmöglich, das urewige Thema der Werbung und der Gewährung in beredterem Rhythmus abzuwandeln. Hier wurde mir wieder einmal klar, wie sich die britische Körperpflege zu hoher Kunst steigern lässt. Denn wohl beachtet: jene rhythmische Idealwirkung floss aus der Versmelodie und der Bewegung im Raume zusammen.

„Das glauben wir gern," meint Ihr. „Geht's indessen wirklich nicht ohne Bühne?" Nein, es geht nicht! Ihr gehört doch wohl nicht zu den übersensitiven Aestheten, die ein wenig spöttisch und ein wenig verächtlich die Lippen schürzen, wenn Jemand das Wort *Theater* ausspricht? Wo Bewegung dialogisiert wird, da entsteht Theater. Die Szene zöge Euch herab? Nun, so zieht Ihr sie doch zu Euch hinauf! Auch nach dieser Richtung hin habt Ihr eine Aufgabe zu erfüllen. Addiert alle romanischen Bühnen, nehmt die slavischen und die exotischen noch dazu: alle miteinander bringen nicht die tiefgründigen Gedanken, nicht die schöpferische Fantasie auf, die dem deutschen dramatischen Spiel eignen. — Was fehlt auf der anderen Seite unseren Schaffenden und Nachschaffenden, was geht ihnen gleicherweise in der gesprochenen wie in der gesungenen Tragödie und Komödie ab? Gelenkigkeit, Gewandtheit, Geschicklichkeit. Weil wir diese nicht haben, greifen wir so oft zu minderwertiger fremdländischer Aushilfe. Was kann uns im Bühnenbereich beweglicher, elastischer, erfolgreicher machen? Die organisierte Pflege des Rhythmischen in nahezu allen Sparten szenischer Betätigung. Ihr wollt in Hellerau rhythmisch improvisieren? Das Theater ist die Hochschule der Improvisation. Verachtet mir die Theaterleute nicht! Trotz all' ihrer Fehler, ihres Abgestumpftseins, ihres Zynismus lebt eins in ihnen, was aus dem Rhythmus erst die dramatischen Funken stieben lässt: das Temperament. Vergessen wir nicht, dass in dem zerlumptesten Schmierenkomödianten, wofern er nur

Bühnentemperament hat, ein Tausendstel Shakespeare oder Molière steckt.

Shakespeare, der Wegweisende für Alle. Wohin lenkt er unsere Blicke? Zur Natur. Wie entsteht ein rechtes Kunstwerk? Indem man hingebungsvoll einen Vorgang oder ein Bild aus der Natur — nicht aus dem Atlas der Kostüme und der Konventionen — in sich aufnimmt und solches im freien Ausschöpfen der Mittel seiner Zeit wiedergibt. Sei es ein einfaches, Jedem vertrautes, aber mit Naturpoesie gesättigtes Geschehnis wie das gleichsam in aufeinander abgestimmten Intervallen sich vollziehende Erwachen der Baumblüte, oder das Nacheinander der Ankunft der Singvögel im Frühling. Sei es ein schwerer, verwickelter, doch auch der Gesamtheit vertrauter Vorwurf, wie der Kampf der sozial Empordringenden gegen kapitalistisches Ausbeutertum. Wir haben die Schönheit in der modernen Eisenkonstruktion gefunden; wir müssen sie auch in der Geberde des Maschinenarbeiters entdecken. Constantin Meunier war nur ein Präludium.

So wird auch die schlanke, federnde, in Licht und Musik gebadete Bühnenschöpfung der „rhythmischen Gymnastik" aus der Natur hervorwachsen, durch das Temperament der Gegenwart gesehen, mit dem Können der Gegenwart ausgestaltet. Als neues, einheitliches Gesamtkunstwerk. Ob des Talentes, ob des Genies? — das wird die Zeit lehren. Ein Genius hat es vorausgeahnt: Goethe. „Ungeheures Getöse verkündet das Herannahen der Sonne." Mit diesem szenischen Ausrufungszeichen hebt der zweite Teil des

Weltgedichtes „Faust“ doch erst an; die vorangehenden Gesänge sind nur die Ouvertüre. Dann überströmen uns Licht, Farbe, Musik, rhythmische Bewegung, Handlung. In bedeutenderen Abmessungen setzt die Tragödie wieder ein. Faust flieht im ersten Augenblick geblendet das Angesicht des blitzenden, tönenden, tanzenden Tages, „vom Augenschmerz durchdrungen“ — wie er einst vor dem dämonischen Heraufglühen des Erdgeistes in sich zusammengesunken war. Dann durchläuft er seine Bahn, freudig wie ein Held zum Siegen.

APHORISMEN

Zur Kritik

Mit Rezepten schafft man keine Kunst — weder mit konservativen, noch mit fortschrittlichen. Nicht der Kritiker kommandiert die Poesie, sondern der Poet.

* *
*

Nichts Traurigeres als das Los des guten Kritikers: er hat zuviel Begabung, um sich bei den Unproduktiven anzusiedeln, und zu wenig, um in den Himmel der Kunst einzugehen.

* *
*

Du kannst nicht einmal mutmassen, wohin die Fantasie des Tondichters ihren Flug nehmen wird und zu welchen Höhen sie sich zu erheben vermag. Aber Du kannst etliche von den Stricken zerschneiden, die Kinder, Böswillige und Philister aufspannen, um alles sich frei Aufschwingende zu Fall zu bringen.

* *
*

Wenn der Kritiker hinaus spaziert, kommt der Künstler zur Tür herein. Im Vorbeigehen drückt man sich die Hand.

*　　*
*

Gebt mir eine Bühne, die erforderliche Gesundheit, das nötige Kleingeld — und ich hänge meine Feder seelenvergnügt an den Nagel. Fünf Minuten Vor-Machen sind tausendmal mehr wert als fünf Tage Vor-Schreiben. Doch gebt mir in der gleichen Stadt drei bis vier Kritiker, die sich von mir, dem Herrn Theaterdirektor, niemals zum Frühstück einladen lassen. Dann wollen wir mitsammen etwas Rechtes zuwege bringen!

*　　*
*

Wir haben Ewigkeits- und Uebergangsmusik. Doch wir haben nur Uebergangskritik.

*　　*
*

Es ist pietätlos, den schlafenden Homer mit Strohhalmen zu kitzeln.

*　　*
*

Die Kunstpfaffen sind so manchen Herren im Talar darin verwandt, dass sie jederzeit aus Formen und Formeln Dogmen schmieden möchten.

*　　*
*

Es machte sich Einer über Kapellmeistermusik lustig. Da schrieb er Kapellmeisterkritik.

* *
*

Wie ein Wiener Kunstrichter arbeitete: zuerst brachte er die Pointen zu Papier, und danach die Kritik. Gelegentlich liess sich das Eine mit dem Anderen denn auch zusammenpassen.

* *
*

Die fleissige Mittelmässigkeit verspotten, heisst ein Feuerwerk bei Landregen abbrennen.

* *
*

Gebraucht ein Kritiker das Wort „bekanntlich“, so hat er eben im Konversationslexikon gelesen.

* *
*

Kannst Du Deinen Gegner mit einem wohlgezielten Degenstich fällen, so ziehe nicht mit Kriegselefanten in's Feld.

* *
*

Nach drei Dezennien redlichen Mühens erlebte der Kritiker Kuno Willibald Müller einen seltenen, hohen Glückstag: er stiess zum ersten Male auf Jemanden, der einen Müllerischen Artikel richtig gelesen hatte.

* *
*

Hast Du zwanzig Jahre lang über Georg Friedrich Händel geschrieben und schreibst Du im einundzwanzigsten nicht einzig und allein über Georg Friedrich Händel, so bist Du nicht gründlich genug. Du wirst also spät oder niemals Professor werden.

* *
*

Um zu erkennen, was in der Musik entwicklungsgemäss entsteht, dazu taugt ein gewisses simples Musikanten-Fein- und Vorgefühl besser als die Logik aller weisen Männer. Wer mit der Natur vertraut ist, der spürt den Frühling, ehe ihm das junge Gemüse in's Haus gebracht wird, und den Herbst, ehe ihm die gelben Blätter auf den Weg fallen.

* *
*

Nach der Meinung Vieler ist der Schriftsteller dem Himmel am nächsten, der auf den höchsten Stoss eigenhändig beschriebener Bogen zu klettern vermag.

* *
*

Sprich in den Pausen von Uraufführungen niemals einen Kritiker an. Du kannst nicht wissen, ob er schon den Kollegen traf, der ihm klar zu machen hat, wie ihm das Stück gefällt.

* *
*

Jeder Kritiker muss ein gutbeschlagener Historiker sein. Doch Leute von Erziehung pflegen ihre Weste über ihrer Unterwäsche zuzuknöpfen.

*   *
*

Der Historiker muss Alles kennen lernen. Für das Volk ist das Beste gut genug: die Auslese heimatlicher Kunst.

Von den Schaffenden

Johann Sebastian Bach von Herzen lieben heisst Religion haben.

* *
*

Sind wir dazu berechtigt, so gar Vieles in den Oratorien Händels für langweilig zu erklären? Sie wurden ja in erster Linie für englische Ohren komponiert.

* *
*

Nichts törichter als die Mahnung, Haydn nachzueifern. Als ob Seelenheiterkeit eine erlernbare Technik wäre!

* *
*

Ein Streichquartett Haydns: vier Verliebte und ein Herz.

* *
*

„Orpheus“: Gluck, der zur Unterwelt hinabsteigt, um ein Stück antiker Hoheit zurückzugewinnen. Da war er Deutscher, Genosse Goethes. Doch als er diese Tat

vollzog, brannte sein letztes Jugendfeuer und seine stärkste Kampffreude aus. Und so erstarrte dann seine Grösse in den Konventionen der Racine und Corneille.

* *
*

Nichts weniger als affektierte Halbgelehrsamkeit ist es, wenn man nicht vom „Don Juan", sondern vom „Don Giovanni" Mozarts spricht. Wer das donnernde „Don Giovanni!" des Komturs zu Beginn der grossen Vergeltungsszene antastet, der begeht ein Majestätsverbrechen am Tondichter, an seiner wunderwürdigen Deklamation. Wer es mit rechten Musikerohren hört, der weiss, dass sich die Oper nicht in's Deutsche übertragen lässt. Doch es gibt bei uns immer noch mehr unmusikalische als musikalische Musiker.

* *
*

Man sei misstrauisch, wenn in Literaturgeschichten die politische Zeitungsphrase auftaucht. Man überschätze die politischen Absichten des Beaumarchais nicht: er war Künstler, als er seine Komödien „baute" und seine Figuren formte. Man unterschätze den Weit- und Weltblick Mozarts nicht: er hatte volle Klarheit darüber, dass sein Verhältnis zum Erzbischof von Salzburg typisch war. Seine „Nozze di Figaro" sind freilich kein frondierendes Lustspiel. Aber auch *sein* Graf Almaviva ist ein dem Leben abgelauschtes Meisterporträt des frivolen Genüsslings vom abklingenden ancien régime, ist unerbittlich scharfe und wahre Zeich-

nung eines dem Untergang verfallenden fin de siècle-Geschlechtes — man muss nur den ursprünglichen, den *italienischen* Text zur Musik lesen. Und seine „Gräfin“ weiss ganz genau, dass es sich im „Fall Susanne“ nicht nur um eine drohende eheliche Untreue handelt!

* *
*

Die feinsten Mozartkenner, selbst ein Otto Jahn, betonen nicht, wie wichtig für das Verständnis des Meisters ein Element ist, das uns so gut wie entglitt: die vollendete Grazie der Tanzbewegungen im Ausklang der Rokokoperiode. Sie reflektiert fraglos auf den wunderbar geschmeidigen Linienzug Mozarts. Damit deut' ich nicht etwa im Besonderen auf den Fandango des „Figaro“ oder den Menuett des „Don Giovanni“ hin. Damit will ich vielmehr sagen, dass man in nicht wenigen Gesangstücken jener Opern hinter der Musik die schönausgerundete Pantomime zu sehen hat. Mit dem sorgfältigen Zusammenstimmen von Motiv und Geste nach Art des heutigen Tondramas ist dem nicht allein beizukommen. Das entschwand mit dem verlorenen Paradiese jener Epoche, in welcher der junge Werther von Lotte schreibt: „Tanzen muss man sie sehen! Siehst Du, sie ist so mit ganzem Herzen und mit ganzer Seele dabei, ihr ganzer Körper eine Harmonie, so sorglos, so unbefangen, als wenn das eigentlich alles wäre, als wenn sie sonst nichts dächte,

nichts empfände; und in dem Augenblicke gewiss schwindet alles Andere vor ihr."

* * *

Die Szene der geharnischten Männer in der „Zauberflöte" steht zwischen dem Gesamtwerk Johann Sebastian Bachs und dem „Parsifal".

* * *

Die „Zauberflöte": das idealste Volksstück. Ihr könnt nicht einmal mehr Ferdinand Raimund das Seine geben, und Ihr wagt Euch an die Darstellung von Wiener Typen, wie sie ein Mozart ausprägte! Jede Zeit hat den Hanswurst, den sie verdient. Oskar Blumenthal im Gewande Papagenos? Vielleicht, dass ein süddeutsches schauspielerisches Naturgenie uns noch einmal den echten Mozart heraufbeschwören könnte, wenn wir es in Zukunft je wieder zu einem richtigen Volkstheater brächten. Bis dahin werden wir uns noch einige Zeit zu gedulden haben. Zum mindesten so lange, bis wir in Volkshochschulkursen, Volkskonzerten, Volksvorstellungen allerorten das eigentliche, hart arbeitende Volk erblicken und mit vollem Verständnis folgen sehen. Und bis dieses Volk sich in die Daseinsbedingungen des Industriezeitalters derart hineingefunden hat, dass bei relativer Zufriedenheit wieder die Möglichkeit einer naiveren Lebensauffassung gegeben ist.

* * *

Man muss den „Fidelio“ nicht zum Wenigsten deshalb mit höchster Sorgfalt musikalisch und szenisch ausarbeiten, weil er unvergleichlich besser als die scharfsinnigste theoretische Darlegung aufzeigt, was der Oper und was der Symphonie zu geben ist.

* *
*

Das Vorspiel zum zweiten Akte des „Fidelio“ ist von Aischylos. Unsere Athener pflegen während der Dauer dieses Tonstückes ihre Operngläser zu putzen.

* *
*

Karl Maria von Weber: Keiner weiss besser, wie das Volk spricht, als ein rechter Edelmann.

* *
*

Nichts ist schwerer vorzutragen als ein Klavierstück von Schubert: um schubertisch zu spielen, muss man singen, instrumentieren und alle Tageszeiten der Romantik nachdichten können.

* *
*

Unsere Zärtlichkeit für Schumann wächst: wir ahnen, dass wir nicht mehr lange fähig sein werden, mit ihm zu fühlen.

* *
*

Noch heute gibt es Tonsetzer, die erklären, dass ihnen die nach Mendelssohn geschriebene Musik Un-

behagen bereite. Kein Wunder: sie können nicht einmal mit dem fertig werden, was in Mendelssohn fortschrittlich ist.

* *
*

Edvard Grieg: der Ibsen der Salonmusik.

* *
*

Ein mir nahestehender Freund pflegt die Wagner-Aufführungen der deutschen Bühnen in vier Klassen einzuteilen:

1. der festspielreife Wagner,
2. der hochrespektable Repertoire-Wagner,
3. der eingeworfene Wagner,
4. der Oktoberfest- und Vogelwiesen-Wagner.

* *
*

Ich habe ein Recht darauf, Wagners „Parsifal" im Stadttheater von Schneidemühl zu hören, sagte Kasimir Brombeerowitz. Da fuhr seine Tochter Wanda an den Rhein, um den Kölner Dom zu sehen.

* *
*

Die Partitur des „Parsifal" ist für verdecktes Orchester geschrieben. Assisi mit dem Luftton von Köpenick?

* *
*

Aus den Aufzeichnungen eines Bülow-Schülers: „Heute Vormittag mit dem Meister in den Uffizien. An einem der Fenster des Mittelganges, der die beiden langen Flügel verbindet, blieb Bülow stehen, deutete auf das im hellen Sonnenschein liegende Florenz und sagte: „Ich genoss hier gute Tage. Das Quattrocento und Beethovens Sonaten: damit kommt man reichlich aus. Aber mein Herz war beim „Tristan". Denn das ist die Kunst unserer Zeit."

* * *

Hat man beachtet, wie Wagners rhapsodisch-künstlerische Behandlung theoretischer Fragen auf Nietzsche übergegangen ist? Wie dieser, der als vorsichtig abwägender Gelehrter seine Laufbahn begann, unter dem Einfluss Wagners sich mehr und mehr daran gewöhnte, das Wirkliche mit dem Erträumten zu kontrapunktieren? Nur dass sich der grosse Tondichter, wenn er theoretisierte, um die Schönheit des Satzbaus und den Rhythmus der Sprache wenig bekümmert zeigte, während alles, was Nietzsche von Musik in sich hatte, in seine Prosa einströmte. Schliesslich wurde ihm jedes Ausschwingen des Geistes zum „Tanzlied". Die Gedanken zerflatterten. Nicht nur der Nihilismus eines sich im Grenzenlosen verlierenden Zweiflers hat hier einen edlen Geist zerstört. Auch die zurückgetretene Musik war Schuld daran. Nietzsche hatte musikalische Visionen, doch nicht die Kraft, sie in Gestalten zu bannen. Dass er als Musiker kein Schaffender sein konnte: das war sein tiefster Schmerz. Da brach das trübe Ton-

element in die Grenzgebiete des Dichters und Denkers ein, unterspülte die Dämme der Logik, löste die Schlussketten in Aphorismen auf und verdeckte allgemach den literarischen Charakter. Der „Fall Wagner" ist am Ende der Verzweiflungsschrei des ohnmächtigen Musikers, dem nichts einfiel, entgegen geschleudert einem grossen, glücklichen Tonsetzer, der über Alles verfügte: über das originale Melos, über die stets dienstwillige Technik, über die bildnerische Kraft.

* *
*

Man tritt nicht in die Fusstapfen eines Riesen, er heisse Mozart oder Wagner. Doch wenn heute ein Diplomat von mässigem Wuchs Bismarck den Rücken kehrt, macht er auch keine gute Figur.

* *
*

Gewisslich hat Mozart ebenso fleissig und ebenso richtig „vor der Natur" studiert als Wagner. Aber wir stehen der Naturauffassung Wagners näher als der Mozarts, der eines Nietzsche näher als der eines Rousseau.

* *
*

Oper und musikalisches Drama als „gleichberechtigte Möglichkeiten" angesehen? Ach ja: auch Jacob Ruisdael und Arnold Böcklin sind gleichberechtigte Möglichkeiten. Indessen pflegt man sich an die „Möglichkeit" anzuschliessen, mit der man zeitlich in eng-

ster Fühlung ist. Auch das grösste Genie steht auf den Schultern eines Vordermannes. Nur soll es seine Schwierigkeiten haben, sich auf die Schultern seines Urgrossvaters zu stellen.

* *
*

Aus dem Irrtum eines Genies kann eine Welt von Talenten hervorwachsen.

* *
*

Jeder Bub, der dazu geboren ist, als Schaffender auf den Brettern zu wirken, beginnt damit, sich sein Puppentheater zurecht zu zimmern. So auch ein Goethe. Wenn aber der Heranreifende nicht recht dazu gelangt, die ihm verliehenen Naturgaben bühnengemäss einzuschulen, bleibt er beim Puppentheater stehen. So — — manche unserer zeitgenössischen, für die Bühne schreibenden Tonsetzer.

* *
*

Vergrösserte Kleinkunst ist schlimm in der Malerei, schlimmer in der Plastik, am schlimmsten auf dem Theater.

* *
*

Was der dramatische Tondichter von Schiller zu lernen vermag? Wie man einer Exposition die musikalische Grundfarbe gibt. („Wilhelm Tell.") Wie man sich gelegentlich im Lyrischen mit Behagen aus-

ruht, ohne den Fluss der Handlung stocken zu lassen. („Maria Stuart“, „Jungfrau von Orleans“.) Wie man bei gespannter Situation zwei Chöre gegeneinander führt. („Braut von Messina“.) Wie man ein geschlossenes Lied in den Dialog einwebt. („Die Räuber“, „Die Piccolomini“.)

* *
*

Eine „Freie Bühne“ für Opernkomponisten? Die „Freien Bühnen“ für das moderne gesprochene Schauspiel haben sämtlich Schiffbruch gelitten. Nicht, weil Gerhart Hauptmann nicht Stich hielt. Sondern, weil jedes ständige Theater eine „Freie Bühne“ sein, dem freien, im steten Wandel der Zeiten immer Neues wagenden Geiste eine Gasse bahnen muss. Oder es verfehlt seinen Beruf.

* *
*

In Italien geh' ich für Verdi durch's Feuer. In Frankreich vermisse ich ungern einen Boieldieu der Gegenwart. In Deutschland bin und bleib' ich Wagnerianer. In der Schweiz schalte ich die Tonkunst aus und erlabe mich an Gottfried Keller und Arnold Böcklin. Das ist eine Musik, die Sommermorgenfarben hat. (Hodler bewundere ich ohne viel Liebe: die nackte Schärfe seines wuchtigen Konturs tut meinen Augen mitunter weh — wie der Linienzug mancher Berggestalten in den helvetischen Alpen. Gern verweil' ich bei Frauen und Künstlern, die niemals ihre

letzten Geheimnisse aussprechen. Dafür bin ich Musiker.)

*   *
*

Man halte einmal Goetz mit seiner „Widerspenstigen" gegen Viktor Massé, Cornelius mit seinem „Barbier von Bagdad" gegen Délibes, Saint-Saëns, Massenet, Messager — und man sage sich, welchen Staat die Franzosen mit jenen deutschen Tondichtern machen würden!

*   *
*

Es gibt Zeiten, in denen es dem Menschen gut ist, in seinem eigenen Hause Ordnung zu schaffen, sich auf sich selbst zu besinnen, sich geistig frei zu machen. Für die Dauer solch' innerer Einkehr und Vorbereitung auf die Zukunft komplimentiert er füglich fremden Besuch mit aller schuldigen Höflichkeit hinaus. Hernach öffnet er ihm gern wieder Tür und Tor.

*   *
*

Was man komponieren soll: Stoffe die:

1. Einem, kaum dass man in der Abwicklung eines eigenen Erlebnisses, beim Wandern, bei der Lektüre, im belebten Gespräch zwischen fantasiebegabten Menschen auf sie stösst, bedrängend, atemversetzend nahetreten, die uns alsbald gebieterisch in die Illusion zwingen, die Freuden und Schmer-

zen der Handelnden und Leidenden seien unsere eigenen.

2. uns mit dem Blitz der Offenbarung sofort zwei, drei Hauptsituationen in bühneneindringlicher Gestaltung vor's innere Auge rufen (die knieende Brünnhilde dem über sie gebeugten Wotan lauschend; Isolde, die Tristan den Trank reicht.)

3. uns in den Stand setzen, das Drama zum mindesten in gröberen Umrissen nach der Szenenfolge und dem Verlauf der wichtigsten Dialoge eigenhändig zu skizzieren. (Wenn wir uns dazu nicht fähig erweisen, sollen wir Schuster werden — ach, nein, der gute Schuster ist immer ein Künstler! — sollen wir also Steine klopfen, aber ja nicht Hand an's Theater legen!)

4. das Walten des Eros in Pracht und Herrlichkeit zeigen! Ganz gleich ob im Dämmer der Volkssage, bei den Griechen des Alcibiades, in der Glaubenssehnsucht und im Waffengefunkel der Kreuzzüge oder inmitten der sozialen Kämpfe unserer Tage: das Kostüm ist Nebensache. Man kann zur Not ohne Liebe und ohne Sonne leben — sozusagen als Verstandes-Höhlenbewohner —, man kann allenfalls ein lediglich zu sprechendes Schauspiel an der Liebe vorbeischreiben; aber man kann kein lebensfrisches Opernwerk ausformen, in dem nicht der Welterhaltungs- und Liebesquell hochauf sprudelt und schäumt.

5. ein glaubhaft herauszuarbeitendes Verhältnis von gleichmässig starkem Spiel und andauernd energi-

schem Gegenspiel gestatten. Ich sagte einmal zu Schillings, als er mir über seinen im Werden begriffenen, im Grundgedanken vortrefflich angelegten „Moloch" sprach: „Steigern Sie die Figur des Gegenspielers so gewaltig gegen den Zenith empor als nur irgend möglich!" — Ueber alle symphonischen Breiten und ariosen Schwächen des „Fidelio" hilft die eherne Gestalt des Pizarro hinweg, und ohne den die Grenzen des vorweberischen Komponierens kühn und keck überschreitenden, schier in's Groteske getriebenen Kaspar wäre der „Freischütz" unerträglich.

6. Stoffe, denen man es anzufühlen hat, dass nichts, aber auch gar nichts in ihnen mit Schreibtischpoesie, mit unklaren, will sagen, theatergemäss nicht vollkommen zu verdeutlichenden Symbolen zusammengeleimt ist; bei denen, sofern sie in Bühnenlicht getaucht werden, nach dem wundervoll bezeichnenden Ausdruck Richard Wagners, nichts an eine „Maske" erinnert; in denen uns Menschen, Menschen, abermals Menschen gegenübertreten. Bringt Menschen vor die Rampe! Darüber — kann kein Komponist hinaus.

* *
*

Was man nicht komponieren soll:

1. Libretti, die Einem in's Haus geschickt werden. (Besonders nicht, wenn die Sendung frankiert ist; Leute, die kein Porto bezahlen können, haben mitunter Talent.)

2. Seine erste Liebe (mangels ungenügender technischer Erfahrung).

3. Romane und Novellen. Die Epik schliesst nicht immer die Theater-Tantièmen, aber stets das Drama aus.

4. Die Geschichte grosser Erfinder und Entdecker. Denn Vergleiche sollen nicht unnötig herausgefordert werden. Einst sah ich einen „Columbus" auf der Szene, dem, als er vom Schiff aus Amerika erblickte, nichts anderes einfiel als eine jedem guten Mitteleuropäer geläufige Phrase. Das war bitter.

* *
*

Die grossen Grenzerweiterungen werden nur bei unerhörten Wagnissen gewonnen — bei Unternehmungen, die zum Olymp leiten, oder zum Phaëtonssturz führen. Eine nur um ein Gran geringere Genialität als die, mit der Wagner als Tondichter schalten durfte: und die grandiose Geschwisterehe der „Walküre" wäre zur abstossendsten Bühnenschändung geworden und der ungeheure Bau des Dramas krachend zusammengestürzt.

* *
*

Mit manchen Opern geht es wie mit der Liebe: die Ouverture ist das Schönste daran.

* *
*

Unbewusst, aus den Tiefen der Volksseele, arbeiten sich im Bereiche der Musik heute zumeist nur noch die Gassenhauer empor. In unseren Tagen ringt sich aus dem besten Volksempfinden Anderes an's Licht: kühne Weltherrschaftsgedanken, Ideen zu technischen Wunderwerken, Pläne grossartiger sozialer Wohlfahrtseinrichtungen. Damit darf man billig zufrieden sein.

Für das Publikum

Nimm Dir nur bei schönem Wetter einen Wagen zum Theater: es stehen sonst nicht genug Leute vor der Tür, die Dich aussteigen sehen können.

*   *
*

Gib Deine üble Laune mit Deinem Paletot in der Garderobe ab. Lass es den Künstler nicht entgelten, wenn Du schlecht zu Mittag gegessen hast.

*   *
*

Für junge Damen: Kleide Dich möglichst unscheinbar, wenn Du Dich dazu anschickst, mit einer Deiner besten Freundinnen ein Konzert zu besuchen. Du kannst dann ungestört zuhören.

*   *
*

Seitdem die Automobile aufkamen, tragen auch reiche Leute im Theater mit Benzin gewaschene Handschuhe.

*   *
*

Warum ich nicht heiratete? Weil ich als Junggeselle noch nie den ersten Takt der Ouvertüre versäumte.

* * *

Kommst Du zu spät und klappst Du dann Deinen Parkettsessel möglichst geräuschvoll herunter, so klemme dabei wenigstens das Kleid Deiner Nachbarin ein. Bis zur nächsten Zwischenpause muss sie schlechterdings stillsitzen.

* * *

Suche schon mit dem ersten Glockenzeichen Deinen Platz auf. Bei einem salto mortale aus dem Alltagsleben in das Reich der Kunst gerät Deine Urteilsfähigkeit leicht ausser Atem.

* * *

Mache keine Freiübungen mit dem Opernglas, wenn Du spitze Ellenbogen hast. Zum Aufspiessen von Herzen empfehlen sich besser andere Instrumente: beispielsweise Stöcke oder Schirme, die man auf der Strasse unter der Achsel trägt. Oder Hutnadeln.

* * *

Misstraue jedem Kapellmeister, von dem Deine Frau sagt, dass er schöne Hände habe.

* * *

Für Mütter. Vorstellungen von „Figaros Hochzeit" kannst Du mit Deiner jüngsten Tochter besuchen: denn

es ist eine klassische Oper. Sollte aber Jemand das Fräulein nach dem Inhalt des Werkes fragen, so muss es rot werden und sagen: „Das haben wir in der Schule noch nicht gehabt."



Gehe nie in Konzerte mit verdecktem Orchester. Wenn Du nicht mit selbeigenen Augen siehst, dass Oboe und Klarinette verschieden geformt sind: woran willst Du sie unterscheiden?



„Ich muss die Musiker spielen sehen." Das heisst auf Deutsch: „Ich muss meinen Bekannten im Saal meine Anwesenheit bemerklich machen können."



Klavierspielerinnen sind schwerer zu beurteilen als Klavierspieler. Vom augenblicklich herrschenden Kleiderschnitt hängt es ab, ob die Zuhörer gewahr werden, wo sie zu viel und wo sie zu wenig Pedal nehmen.



Verzehre deine Bonbons während der Vorstellung möglichst geräuschlos: Deine Hintermänner werden sonst neidisch.

* * *

Lies nie den Text mit, wenn Gesänge vorgetragen werden, deren Dichtungen von Goethe oder Mörike, Lenau oder Eichendorff herrühren. Man könnte Dich sonst nicht ohne Grund für ungebildet halten.

⁂

Hörst Du den Souffleur, so trage darauf an, dass sein Name auf den Theaterzettel gesetzt werde.

⁂

Aengstige Dich nicht, wenn bei geschlossenem Vorhange und weiter schreitender Orchestermusik die Bühnenarbeiter während der Verwandlung argen Spektakel machen: es ist weiter nichts geschehen, als dass der beaufsichtigende Spielleiter durstig wurde und unversehens in's Wirtshaus lief.

⁂

Klatsche nicht eher, als bis Deine beiden Nachbarn zur Rechten und zur Linken klatschen. Denn dann spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dass das Stück auch wirklich zu Ende sei.

⁂

Bist Du erkältet, so besteht für Dich keine Verpflichtung zum Theater- oder Konzertbesuch. Noch niemals ist mir ein Regiebuch oder eine Partitur vor Augen gekommen, in denen Husteneintritte der Zuhörer angemerkt gewesen wären. Es ziemt sich, dass Einer auf

den Genuss verzichte, damit nicht Hunderte gestört werden.

*   *
*

Es liegt keine Veranlassung vor, dem Tonsetzer durch unzeitigen Beifall das Wort abzuschneiden, wenn der Tenor wider den Willen des Kapellmeisters einen hohen Ton wie ein wild gewordener Elefant herausgeschmettert hat. Die Nachspiele sind nicht selten schöner als die Arien.

*   *
*

Applaudiere nie zwischen den einzelnen Teilen einer Symphonie, einer Sonate oder eines Streichquartettes. Beethoven ist kein Dilettant, der eine Aufmunterung nötig hätte. Du heisst Huber. Das ist auch ein schöner Name. Aber warte doch lieber, bis Beethoven mit dem fertig ist, was er zu sagen hat, ehe Du Dich ihm vorstellst!

*   *
*

Das Zischen überlasse den Gassenbuben. Jeder Zischer setzt einige Dutzend Beifallspender in Bewegung. Für den Zuhörer von Takt und Feingefühl gibt es nur eine Form der Ablehnung: Stillschweigen. Versuche Dir klar zu machen, dass jedes mit Ernst in Angriff genommene ausgedehntere Dicht- oder Tonwerk das Ergebnis langwieriger, unendlich mühevoller Arbeit, schweren, drangvollen geistigen Ringens ist. Schon deshalb hat es auf eine manierliche Aufnahme An-

spruch, auch wenn es wenig Originalität zeigt, auch wenn sich Dein Empfinden dagegen auflehnt. Greife zur rechten Zeit und am rechten Ort mit Wort und Schrift den Künstler an, der Dir auf Abwege geraten zu sein scheint. Doch schleudere ihm keine Laute in's Gesicht, die einem störrischen Maultier taugen.

* * *

Sei nicht so närrisch, einem Poeten oder Tonsetzer im vorhinein zu misstrauen, weil er als Neuerer gilt. Frage nach seinen Gedanken, nicht nach seinem Gewande. Sei jeder jungen Erscheinung gegenüber darauf gefasst, ein Stück Gewohntsein opfern zu müssen.

* * *

Verlange keine Zugaben! Der Vielfrass gehört nicht zu den sympathischen Lebewesen.

* * *

Gehe während der Zwischenpausen nicht in Stimmzimmer und Garderoben. Eine Zigarette, die der Künstler in Frieden rauchen kann, ist für ihn ein besseres Auffrischungsmittel als der Anblick sich hysterisch geberdender alter Jungfern beiderlei Geschlechts.

* * *

Hat Dich am Werk eines schaffenden, an der Leistung eines nachschaffenden oder ausübenden Künstlers etwas verdrossen, so sage es ihm am Tage nach

der Aufführung. Eine ordentliche Nachtruhe gehört auch zu den unveräusserlichen Menschenrechten der Dichter, Schauspieler und Sänger. — Bringe Deine Entgegnung unter vier Augen vor: Du bist dann dessen sicher, dass Du das Ehrgefühl des Musikers ebensowenig verletzen wirst als seine Eitelkeit.



Spanne nie einer Sängerin ein Pferd aus, wenn es tüchtig gefressen hat: es braucht Bewegung.

* * *

Ich kenne Theaterbesucher, die beanspruchen, dass der Direktor jeden Morgen nach ihrem Befinden frägt, weil sie sich jährlich einmal einen Rückplatz im dritten Rang kaufen.

* * *

Die Insel der Seligen: das Land, wo es keine Abonnenten, sondern nur Zuhörer gibt.

* * *

Es kommen auch Hoftheater-Intendanten vor, die *gute* Offiziere waren. Leider zeigen sie sich ebenso unmusikalisch wie die anderen.

* * *

Wie viele Zuhörer gibt es, denen nie etwas eingefallen ist!

Vom gleichen Verfasser ist unter anderem erschienen:

Musikalische Essays

‹Berlin, E. Hofmann u. Co., 1899›

Der Kern der Wagner=Frage

‹Leipzig, E. F. Steinacker, 1902›

Studienblätter eines Musikers

Erste Reihe

‹Berlin, Schuster u. Loeffler, 1903›

Die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker

‹Berlin, Schuster u. Loeffler, 1905›

Weshalb brauchen wir die Re=formbühne?

‹München, Georg Müller, 1907›

Druck von Mänicke & Jahn in Rudolstadt

